UNIV. OF
CALIFORNIA

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen

Zum Gebrauche für Vorlesungen

von

Friedrich Theodor Vischer

Kunstlehre

Dichtkunst / Register

Zweite Auflage

Herausgegeben von Robert Vischer

Meyer & Jessen / Verlag / München

1923

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

Roßberg'sche Buchdruckerei in Leipzig

Digitized by Google

Zweites Vorwort des Verfassers.*)

Indem ich, fast elf Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes, meine Ästhetik vollendet der Öffentlichkeit übergebe, fühle ich mich vor Allem verpflichtet, einen Übelstand der technischen Form dieses Werks bereitwillig zuzugestehen. Es ist die Paragraphen-Einrichtung. Ein einfacher, freilich grober Rechnungsfehler hat mich um einen guten Teil des Erfolgs meiner Arbeit gebracht. Das Werk sollte zum Gebrauch akademischer Vorlesungen, zunächst meiner eigenen dienen, die Zusammendrängung des Inhalts in Paragraphen das Diktieren ersparen, diese sollten vorgelesen, die Anmerkungen der Erläuterung in freier Rede zu Grunde gelegt werden. Zu spät erkannte ich, daß das Buch den Umfang, der dabei vorausgesetzt war, weit überschreiten mußte; die einmal angenommene Form durfte nicht mehr verlassen werden. Sie schreckt nun wie ein eisernes Stachelgitter von den Früchten meiner Arbeit ab; die Paragraphen mußten durch die notwendige Kürze hart, spröd im Stile werden und die schwere Mühe, die sie kostete, dankt mir natürlich Niemand. Doch bleibt Ein Zweck, dem diese Einrichtung dient: die vielen Rückbeziehungen, Anführungen früherer Stellen in einem Werke, worin Alles in streng organischer Verbindung steht, sind dadurch wesentlich erleichtert, daß überall auf die scharf hervortretenden, bündigen Zusammenfassungen mit der Deutlichkeit der Zahl verwiesen werden kann.

Es mag jedoch von der Härte, welche in den Paragraphen unvermeidlich war, auf die Ausführung in den Anmerkungen etwas übergegangen sein und der Stil mehr Schwere angenommen haben, als selbst der streng wissenschaftliche Charakter rechtfertigt. Der erste Teil mag zudem von der damaligen Stimmung des Verfassers nicht unberührt geblieben sein: der Vorwurf frivoler Leichtigkeit in der Behandlung der Wissenschaft kann immerhin dazu verleiten, daß man denkt, man wolle einmal zeigen, ob man es nicht auch schwer machen könne.**) — Im Ganzen und Großen bedenke man aber wohl, daß ich

*) Das erste, geschrieben im März 1846, oben Bd. I, S. V—VII.

**) S. ebenda S. Vf. und in der zweiten, vermehrten Auflage der „Kritischen Gänge" von Fr. Th. Vischer, Bd. I Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1914 S. VII, XI, 141, 143, 145, 147–152.

597073

Digitized by Google

durchaus kein populäres Werk schreiben wollte. Es gibt eine Gemeinfaßlichkeit edler Art, deren Wert, deren große Wichtigkeit für eine Zeit, zu deren höchsten Aufgaben es gehört, dem Geiste Schloß und Riegel zu öffnen und ihn in die Massen zu verbreiten, ich natürlich nicht bestreiten will; aber daneben bleibt eine streng esoterische Form der Wissenschaft in ihrem Recht, in ihrer Notwendigkeit für alle Zukunft stehen. Es ist ein anderes, zweites Geschäft, die strenge Form zu sprengen und den Inhalt an möglichst Viele auszugeben, ein Geschäft mit anderer Technik, anderen Werkzeugen, und diejenigen, die dem Arbeiter jener innersten Werkstätte vorwerfen, daß er in Formeln sich bewege, die nicht gemeinverständlich sind, kommen mir immer vor wie Leute, die etwa dem Goldschmiede vorrückten, daß er nicht der einfachen Hämmer, Zangen, Meißel usw. sich bediene, wie man sie in jedem Hause braucht und kennt. Das Ausmünzen, Verarbeiten für die Masse ist denn ein ganz ehrenwertes, verdienstliches Geschäft, nur soll es auch redlich sein und gestehen, woher der Inhalt geholt ist. Ich könnte hierüber allerhand erzählen, begnüge mich aber mit der Bemerkung, daß ich nicht so geizig bin, es für Diebstahl zu achten, wenn Einer nicht bei jedem Worte, das er meinem Buch entnommen, die Anführungszeichen setzt, daß aber wenigstens diejenigen Züchtigung verdienen, die einen Schriftsteller ausschreiben und ihm zum Danke dafür bei jeder Gelegenheit einen Stich versetzen. Freilich mögen sich diese Unredlichen einer ziemlichen Sicherheit erfreuen, da sie wohl wissen, daß man sich schwer entschließt, die peinliche Mühe einer genauen Konstatierung des Betrugs durch aktenmäßigen Nachweis zu übernehmen, und daß sie, solange man dies nicht tut, gegen jede Nennung protestieren können. Wenn ich aber einmal recht viel Zeit übrig habe, gedenke ich doch ein Exempel zu statuieren. — Ich meinesteils habe mir zur Pflicht gemacht, kein Wort eines Andern ohne Zitat, und zwar, wo ich sie immer finden konnte, mit ausdrücklicher Angabe der Stelle aufzunehmen. Mein Werk sollte zugleich eine Fundgrube für die gesamte Literatur der Ästhetik, ja für Alles sein, was da und dort von einzelnen bedeutenden Gedanken über den Inhalt dieser Wissenschaft zerstreut ist. Die Trockenheit seines Charakters ist allerdings auch dadurch, nur dies nicht zufällig, sondern mit Wissen, verstärkt worden. Im Übrigen bedenke man auch billig, welch massenhafter, aufquellender Stoff zusammenzupressen war; man wird, wenn

Digitized by Google

man genauer zuſieht, wohl finden, wie oft ich gewaltſam anhielt, wo der Zug der Darſtellung ins Weite gehen und ſich der Ergießung in die gefällige Form hingeben wollte, ſo daß Gefahr eintrat, mehr ſchön als über das Schöne zu ſchreiben.

Niemand wird meinen, ich ſei ſo wenig fortgeſchritten, daß ich mit einer Arbeit, deren Anfang ſo weit hinter mir liegt, ganz zufrieden wäre. Was ich von der Kritik im Einzelnen gelernt, worin ich ſie ungerecht, ja feindſelig, hämiſch, ſelbſt lügneriſch gefunden, dies auseinanderzuſetzen gehört nicht in das Vorwort eines Werkes, das auf Objektivität Anſpruch macht. Nur das kann ich nicht ganz unterdrücken, daß ich mich verwundert habe, die Schwächen und Mängel, die mir ſelbſt am klarſten ſich aufgedeckt haben, ſo wenig von Andern aufgezeigt zu ſehen, während ſie mir ſo häufig weſentliche Lücken und Fehler vorrückten, wo das Vermißte, Ergänzende, Zurechtſtellende nur an andern Stellen ausgeführt iſt, als an welchen ſie es ſuchten. Übrigens wird man nicht verlangen, daß ich über die Gebrechen, die mir zum Bewußtſein gekommen ſind, hier ein Bekenntnis ablege, man wird dieſe Unterlaſſung mir mindeſtens dafür verzeihen, daß ich auch nicht verkündige, was nach meiner Überzeugung in dem Buche neu und gut iſt. Nur über eine Hauptfrage halte ich für Pflicht mich hier auszuſprechen. Die meiſten und ſtärkſten Angriffe hat der Aufbau meines Syſtems auf der Grundlage einer Metaphyſik des Schönen erfahren, welche den Satz, daß das Schöne in der Auffaſſung und Tätigkeit des Geiſtes liegt, noch unentwickelt läßt; man hat mir vorgeworfen, daß ich in der Weiſe des Platoniſchen Idealismus den Begriff hypoſtaſiere, wie ein Weſen für ſich in die Luft hinſtelle. Was ich ſchon in der Vorrede zum erſten Teile, was ich an hundert Orten im Zuſammenhange des Syſtems zu meiner Rechtfertigung hierüber vorgebracht habe, wurde nicht berückſichtigt. Dieſer Punkt mag denn hier aus der Tendenz des ganzen Werks noch einmal kurz beleuchtet werden. Dasſelbe arbeitet in ſeinem ganzen Geiſt und Bau gegen eine hohle, gegenſtandsloſe, bloß ſubjektive Kunſt, gegen den falſchen äſthetiſchen Idealismus; für ein wahres Kunſtwerk wird nur dasjenige erklärt, welches in naturvollem Kontakte des Künſtlergeiſtes mit einem gegebenen, vorgefundenen Objekt auf dem Wege der Zufälligkeit entſtanden iſt; der Genius ſchaut in dieſer Berührung durch die empiriſch getrübte Geſtalt der Dinge hindurch in die reinen Ur-

Digitized by Google

typen, auf welche das Leben angelegt ist, und dies Schauen ist in seinem Ausgangspunkt von dem Scheine begleitet, als begegnen ihm diese reinen Formen vermöge einer besonderen Gunst des Zufalls, die einem Naturschönen mangellose Entwicklung gegönnt, mitten in der empirischen Welt. Wird nun das System der Ästhetik aus der Phantasie konstruiert, so wird dieser freudige Schein, von dem der Künstler ausgehen soll, von vorneherein in entwickelter Weise vernichtet und stellt sich der Gang der Wissenschaft an, auf ein gegenstandsloses Dichten hinzuarbeiten, das mit Willkür Gebilde aus dem Innern erzeugt. Daher habe ich in diesem ersten Teile wohl angelegt, aber noch nicht entwickelt, daß die reinen Typen nur scheinbar im naturschönen Gegenstand empirisch vorgefunden worden, ich habe den Begriff des Schönen metaphysisch behandelt, d. h. von dem Standpunkte, daß der Geist Schönes findet und schafft vermöge seiner Herkunft aus dem allgemeinen Lebensschoße, in welchem auch die reinen Urgestalten schweben, die allen Gebilden der Außenwelt zu Grunde liegen. In diesem allgemeinen Substrate, in diesem Urgrunde verweilt der erste Teil, darum heißt er metaphysisch, daher trennt er noch nicht, unterscheidet noch nicht ausdrücklich, wieviel Anteil an der Erzeugung des Schönen der tätige Geist, wieviel das empirische Objekt hat, daher gesteht er noch nicht förmlich, daß das eigentlich Schaffende jener, dies bloß das Weckende und der Stoff ist. — Ein weiterer Grund für diese Anlage des Systems liegt in den gegensätzlichen Formen des Schönen, dem Erhabenen und Komischen. Die Auffassung im Sinne der einen oder andern dieser Formen geht bald nur vom Künstler und seiner Stimmung aus, bald aber zwingt ihn der Gegenstand; es gibt Erscheinungen, die ebensogut anmutig als erhaben oder komisch, es gibt aber auch solche, die nur entweder anmutig, oder erhaben, oder komisch gefaßt werden können: daraus folgt, daß diese großen Unterschiede in einem allgemeinen, abstrakten Gebiet außerhalb und vor denjenigen Gebieten behandelt werden müssen, wo das Schöne ausdrücklich zuerst im Objekte, dann im Subjekte gefunden wird, d. h. daß sie in einer Metaphysik des Schönen ihren Platz fordern. So liegt die Sache; mag man diese Gründe widerlegen, bis jetzt hat man sie meines Wissens noch nicht einmal bedacht.

Eine schwere Beichte aber muß ich hier ablegen: die Lehre von der Musik ist nur im ersten, allgemeinen Teile (§§ 746—766) und in dem

Digitized by Google

Anhange von der Tanzkunst (§ 833) von mir ausgeführt. Ein Freund, der philosophische Bildung mit tieferer Kenntnis der Musik vereinigt, Dr. Carl Köstlin, Professor in Tübingen, auf theologischem Gebiete durch historisch kritische Arbeiten ehrenvoll bekannt, neuerdings durch philosophische Vorträge auf der genannten Universität mit Beifall und Erfolg tätig, hat die übrigen Teile übernommen und im Anfange seiner Arbeit einiges freundlich überlassene Material von einem in die physikalischen Grundlagen und das technische System der Musik noch spezieller Eingeweihten, der nicht genannt sein will, benützt. Der Entschluß wurde von beiden Seiten nicht früher gefaßt, als bis sich bei unsern Besprechungen ergeben hatte, daß Prof. Köstlin mit meinen Grundgedanken, insbesondere mit meiner leitenden Idee eines Gegensatzes von zwei Stilprinzipien, der alle Künste und ihre Geschichte beherrscht, sich in völliger Übereinstimmung fand. Er hat sich, wie ich, zur Aufgabe gemacht, den Begriff ganz in das Konkrete hineinzuarbeiten, durch die Elemente, Formen, Zweige der Musik vollständig und systematisch durchzuführen, und er muß bei solcher Natur seiner Arbeit ebenso lebhaft als ich bei der meinigen wünschen, daß man das Ganze liest, ehe man es beurteilt. Ich hoffe, daß der Unterschied der zweierlei Hände nicht allzu fühlbar sein, sich nicht als störende Kluft darstellen werde; ich kann freilich nicht die Verantwortung für jedes Einzelne übernehmen, aber ich freue mich, durch eine Kraft von solcher Tiefe, Fülle, Schärfe und Feinheit des Eindringens unterstützt worden zu sein. Ganz ruhig ist mein Gewissen allerdings nicht dabei, daß ich dieser Unterstützung bedurfte; ich bekenne hier eine tiefe und traurige Lücke in meiner Bildung. Ich habe in dem Alter, wo man es soll, weil man es kann, keine Musik gelernt; es war ein Versäumnis in meiner Erziehung. Allerdings hätte ich wohl in den späteren Jugendjahren mehr Willen und Beharrlichkeit gehabt, das Versäumte nachzuholen, wenn nicht Alles an einem tödlichen Grauen vor Noten gescheitert wäre. Man versichert mich, daß ich ganz richtig höre, ich freue mich an der Musik, ich glaube Manches, weit mehr als in jenem von mir ausgeführten Teil über sie sagen zu können, und ich darf anführen, daß ein Kenner mir seine Verwunderung darüber ausgedrückt hat, wie erträglich die Ausführung der ganzen Lehre von dieser Kunst mir in den akademischen Vorlesungen gelungen sei. Ich bin aber allerdings mehr auf das Auge als auf das Ohr angelegt und

Digitized by Google

noch bestimmter muß ich bekennen, zu den unmathematischen Naturen zu gehören. So lernte ich denn kein Instrument und ein letzter, ganz später Versuch, mir theoretisch das Verständnis der Zeichenschrift der Musik anzueignen, war vergeblich. Wer aber keine Noten, kein Instrument versteht, hat ein für allemal kein Recht, über Musik zu schreiben; was er immer über sie gedacht haben mag, er würde bei jedem Schritt auf das Konkrete stoßen, das er nicht berühren darf; ich wollte und konnte einen solchen Eiertanz nicht auf mich nehmen. Ich hatte nun die Wahl, entweder den Abschnitt über die Musik auf das Wenige zu beschränken, was ich gegeben, und so die Symmetrie meines Werkes zu opfern, oder dieselbe um den Preis zu retten, daß ich eine fremde Hand zu Hülfe rief. Der deutsche Sinn für Vollständigkeit und Ebenmäßigkeit zog das Erstere vor. Sagt man mir nun, wem in es einem so wesentlichen Stück fehle, der sei nicht berechtigt, eine Ästhetik zu schreiben, so muß ich es mir gefallen lassen und kann nur bedauern, daß es dennoch geschehen ist. — Auf dem Titel der Abteilung von der Musik ist der Name meines Mitarbeiters nur darum nicht genannt, weil sich keine Bezeichnung darbot, welche in der Form und Kürze, wie es für diesen Zweck gefordert ist, seinen Anteil von dem meinigen unterschied.

Zürich, im Januar 1857.

Fr. Vischer.

Digitized by Google

Vorbemerkungen des Herausgebers.

Fünfundsechzig Jahre nach dem Abschluß der ersten Auflage dieses weitschichtigen Buchs kann hiemit nun die zweite vollständig vorgelegt werden und in einer Form, womit sie jener nicht nachsteht. Die Verleger haben alles getan, ihr eine gediegene Ausstattung zu geben. Zu meiner Freude darüber und über den bisherigen Absatz gesellt sich mir die Hoffnung, daß das lebhafte Interesse, das die ersten Bände fanden, in unserer Zeit auch den letzten Bänden zuteilkommen werde.

Meinem Freunde Dr. Hugo Falkenheim in München verdanke ich Rat und Beistand in schwierigen Fällen, Herrn Kommerzienrat E. Klett in Stuttgart Hilfe bei der Korrektur des zweiten Bandes.

Das Register zur ersten Auflage ist nicht von Fr. Vischer verfaßt. Mancherlei Fehler desselben machten eine Neubearbeitung notwendig, die der Verlag freundlichst übernahm.

Infolge eines Mißverständnisses des Verlags erhielten die Rückentitel des zweiten und dritten Bandes bei einem Teil der Auflage eine nicht ganz glückliche Fassung. Aber von diesen und anderen kleinen Mängeln kann füglich abgesehen werden, weil das Werk in allem Übrigen mit Sorgfalt hergestellt und im Großen und Ganzen wohlgelungen ist.

Im Januar 1923. R. V.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die subjektiv-objektive Kunstform
oder
die Dichtkunst.

Digitized by Google

Digitized by Google

Dritte Gattung.

Die subjektiv-objektive Kunstform oder die Dichtkunst.

A.

Das Wesen der Dichtkunst.

a) Überhaupt.

§ 834

Die Kunst hat nunmehr alle Seiten der Erscheinung und der Art ihrer Auffassung isoliert, welche überhaupt isoliert werden können. Jede dieser Beschränkungen hat mit ihrem Wert auch ihre Mängel und Nachteile geoffenbart (vgl. § 533); die letzte derselben, die Musik, hat mit der Form der Bewegung von der subjektiven Welt Besitz genommen, aber die ganze objektive geopfert; die Notwendigkeit des Schritts (vgl. § 746), wodurch diese wieder gewonnen und mit dem ganzen Reichtum der ersteren vereinigt werden soll, hat sich nachdrücklich hervorgestellt.

Das Gesetz, das uns im wissenschaftlichen Gange vorwärts treibt, ist in dem angeführten § 533 aufgestellt und erläutert. Es hat nun die bildende Kunst das Objekt, d. h. die Welt als körperliche, sichtbare Realität, im Raume nachgebildet und dem Auge vorgeführt; ihre Darstellung war zuerst räumlich im engsten Sinne des Worts, indem sie die Bewegung, welche den Raum in der Zeit überwindet, überhaupt nicht zum Gegenstand ihrer Nachahmung machte, sondern

Digitized by Google

nur die bewegungslose Masse zu reinen Verhältnissen ordnete: als Baukunst; sie hat organisch sich Bewegendes nachgebildet, aber ohne die Bewegung wirklich in ihr Werk aufzunehmen, und sie hat zugleich von den Momenten, die das Sehen in sich begreift, dasjenige, das sich auf die Form im engeren Sinne des Worts bezieht, das tastende Verhalten des Auges isoliert: als Bildnerkunst; sie hat die dargestellte, aber nicht eigentlich nachgeahmte Bewegung beibehalten und das bewegte Leben in ungleich reicherem Umfang, mit unendlich vertieftem und erweitertem Ausdruck dem Auge in der Totalität seines Wahrnehmens geboten, wie es mit der Form die Verhältnisse des Lichts und der Farbe erfaßt: als Malerei. Hiemit ist alles erschöpft, was im Raum ohne wirkliche Bewegung dargestellt werden kann; eine Verbindung der letzteren aber mit der räumlichen Darstellung ist, wie wir sahen, nur möglich durch Verwendung lebendigen Naturstoffs in der bloß anhängenden Kunstform der Gymnastik (ebenso der Orchestik). Jede der einzelnen Beschränkungen in dieser Folge der Künste erreichte durch ihr Verzichten ein relativ Vollkommenes und deckte doch zugleich ihren tiefen Mangel auf. Dies trieb mit Notwendigkeit zur Musik. Wir haben gesehen, was diese gewinnt und verliert, indem sie die Welt der Innerlichkeit, das subjektive Leben, in der Form der reinen Bewegung, d. h. so ausspricht, daß das geistige Zeitleben im Zeitleben des Darstellungsmittels seinen Ausdruck findet, aber keine sich bewegende Gestalt, kein räumliches Subjekt einer Bewegung zu sehen ist. Erst jetzt vermochte die Kunst das innerste Geheimnis der Dinge, wie es vom Menschen durch lebensvolle Sympathie mit der Welt in seinen Busen hereingenommen wird, jenes Geheimnis, das still über den Gestalten der bildenden Kunst schwebt, ihnen und dem Zuschauer auf der Zunge liegt und sich nicht lösen kann, zu entbinden und zu verraten, und doch wußte sie es nur auszuhauchen, nicht zu nennen, denn mit dem Sichtbaren hatte sie die Fähigkeit geopfert, überhaupt einen Gegenstand anzugeben; sie war ganz Gefühl und stand still an der Schwelle des Bewußtseins. Das Gefühl haben wir aber als jene lebendige Mitte des Geisteslebens erkannt, welche stetig in das bewußte Verhalten übergeht; es war nicht nur die volle Empfindung des Mangels da, sondern positiv war es uns, als müsse er jeden Augenblick sich tilgen, das Objekt schwebte stets in die nächste Nähe heran, ja die ganze Kunstform verband sich mit der Sprache des Be-

Digitized by Google

wußtſeins, mit dem Worte, um ihrem tief gefühlten Mangel abzuhelfen, freilich wieder mit einem Opfer, denn eben die Iſolierung der Erſcheinungsſeiten in der Kunſt begründet ja auf der einen Seite die Vollkommenheit ihrer Sphären und die ſelbſtändige Muſik mußte daher für reiner erklärt worden, als die begleitende. Der Fortgang nun, wodurch die Lücke gefüllt werden ſoll, welche auch dieſe neue, ſo reiche und tiefe Kunſtform zurückgelaſſen hat, muß ſich von den bisherigen Schritten, die von der einen zu der andern Kunſt überführten, weſentlich unterſcheiden. Dort beſtand das Neue nicht darin, daß je die neue Kunſtform, um dem Mangel der in der logiſchen Folge vorhergehenden abzuhelfen, auf eine noch hinter dieſer liegende Hauptform zurückgriff, ſondern ſie behielt zwar etwas von der vorhergehenden (wie die Plaſtik von der Baukunſt das ſchwere Material, die maſſiv räumliche Darſtellung und die Strenge der Verhältniſſe, die Malerei von jener das Gewicht der Form in Zeichnung und Modellierung, die Muſik von allen dreien die in ihren Darſtellungen ſchlummernde Stimmung), aber ſie erfaßte zugleich eine neue Seite des Erſcheinungslebens, wodurch denn das Behaltene zugleich weſentlich verändert wurde. Die Poeſie aber greift, um das, was ſie von der Muſik behält, zu ergänzen, — wodurch ſie es natürlich ebenfalls weſentlich verändert, — zurück nach dem Sichtbaren, dem Gebiete der bildenden Kunſt. Freilich auch dieſe wieder ergriffene Seite der Welt wird ſie, verglichen mit der Behandlung, die ihr in der bildenden Kunſt widerfährt, aufs tiefſte verändern, eben weil ſie, was die Muſik gewonnen hat, hinzubringt; ja in gewiſſem Sinne iſt es ganz und ſchlechthin Neues, in keiner von dieſen zwei Hauptgattungen der Kunſt Dageweſenes, was mit ihr in die äſthetiſche Welt eintritt, allein es iſt nur Neues aus Erſcheinungsgebieten, welche vorher in engeren Schranken der Kunſt ſich eröffnet haben, kein neues Erſcheinungsgebiet, keine neue Kategorie des Daſeins wird erobert. Einfach, weil es nichts mehr zu erobern gibt, weil kein Erſcheinungsgebiet mehr übrig iſt. Wir ſind daher an der letzten Gattung der Kunſt angekommen. Der Fortgang iſt ein Rückgang, die Linie läuft als Kreis in ſich zurück. Es iſt aber dies Rückgreifen nicht nur ein Nichtanders-Können, es iſt eine poſitive, innere Notwendigkeit, denn alles Sein der Idee iſt zunächſt Sein im Raume, räumliche Exiſtenz iſt die vorausgeſetzte Grundlage innerlicher, geiſtiger Exiſtenz, eine Grundlage, welche die Muſik ſich

Digitized by Google

unter den Fuße weggeſchoben hat; vgl. § 746, wo überhaupt der Schritt zu der Muſik gar nicht vollzogen werden konnte, ohne ſogleich auf die Poeſie vorwärts hinüberzuweiſen.

§ 835

Durch dieſe Aufgabe iſt gefordert, daß die Phantaſie diejenige Art ihrer Tätigkeit in Wirkung ſetze, worin ſie ſich nicht auf das eine oder andere ihrer Momente, ſondern auf die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit und auf das Innerſte und Reinſte ihres Weſens, auf die tiefſte Vergeiſtigung aller ihr zugeführten Bilder ſtellt: die dichtende Phantaſie (vgl. §§ 404, 535).

Der Dichter ſoll die Wirkung auf das Auge mit der Wirkung auf das Gehör (das Letztere keineswegs bloß dadurch, daß er ſich durch ſein Kunſtmittel an dasſelbe wendet), vereinigen, er ſoll zu allen Sinnen ſprechen. Vor allem muß er daher ſelbſt mit allen Sinnen ſchauen. Dies tut aber jeder Künſtler; es muß alſo ſeinen Grund in der Organiſation der Phantaſie haben, wenn der eine dieſe, der andere jene Seite der Erſcheinung, die er doch ſinnlich mitauffaßt, in demſelben Akt ausſcheidet, um ſich auf eine beſtimmte zu iſolieren, wenn dagegen die Auffaſſung des Dichters ſich in das Ganze der Erſcheinung legt. Dieſer Satz iſt hier aus der Lehre von der Phantaſie ausdrücklich wieder aufzunehmen, welche in § 404 auf Grundlage der Darſtellung des Weſens derſelben jene innern Unterſchiede aufgeführt hat, die darauf beruhen, daß die Phantaſie als Ganzes ſich entweder auf den Standpunkt des einen oder andern ihrer Momente ſtellt oder in den Inbegriff dieſer Momente legt; und darauf eben beruht ja die Teilung der Kunſt in Künſte (§ 535). Es ſind aber in § 404 zwei Linien der Einteilung aufgeſtellt, welche entſprechend nebeneinander laufen: die eine, ebengenannte, iſt genommen aus den Weiſen des Verhaltens zum äußern Objekt, welche der innerlich frei geſtaltenden Tätigkeit vorausgeſetzt ſind, die andere aus dieſer ſelbſt; ſo gründet ſich die bildende Phantaſie auf den Standpunkt der Anſchauung in der erſten, auf den der Einbildungskraft in der zweiten Linie, die empfindende auf die Seite der innigen, mit dem Gehörsſinn auffaſſenden Aneignung des angeſchauten Gegenſtands in der erſten,

Digitized by Google

auf die Stimmungsseite der Begeisterung in der zweiten; was nun die dichtende betrifft, so ist jetzt genauer zu bestimmen, wie es hier mit den zwei Begründungslinien sich verhalte. Der geborene Dichter schaut denn allerdings zum Voraus anders an, als der bildende Künstler und der Musiker; Gestalt und Ton, jede Bewegung, jede Äußerung des Lebens umfaßt er, wie schon gesagt, mit gleich aufmerksamen Sinnen. Allein schon in § 404 ist zu der Bestimmung: „die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit" gefügt „und die reichste geistige Bewegung aller ihrer Mittel". Der Künstler, der sich nicht auf einen bestimmten Sinn isoliert, sieht es schon in seiner Auffassung auf eine Kunst ab, welche, weil dem äußern Sinne niemals alle Erscheinungsseiten zugleich dargestellt werden können, nur für den innern darstellt und die Totalität der Erscheinung wesentlich in geistige Einheit zusammenfaßt, das Ganze des Lebens, ergriffen im geistigen Zentrum, nachbildet. Von diesem Zentrum laufen die Strahlen in gleicher Kraft nach allen Seiten der Erscheinung; jede Weise, sie wahrzunehmen, kann bedeutend werden, ist bedeutend, jeder Punkt der Peripherie führt in das Innere, jeder Nerv beteiligt sich in der Aufnahme. Also nur darum ist hier die ganze Sinnlichkeit berechtigt und berufen, weil sie schon als Sinnlichkeit alles geistig betont, weil jeder ihrer Töne unmittelbare Resonanz im Geiste hat, weil in jedem Ergreifen des Gegenstands die Tiefe dieser Beziehung vorbehalten ist, ja miterfolgt. Dies ist eben dadurch bereits ausgesprochen, daß der Dichter die subjektive Innerlichkeit der Musik mit der objektiven Gestaltung der bildenden Kunst vereinigen soll. Sehen wir nun genauer auf jene zwei Linien zurück, so ist die ganze Sinnlichkeit, womit der Dichter anschaut, darum bereits auch die verinnerlichte, ideal gesetzte, also die Einbildungskraft, weil die Totalität der Anschauung sogleich in der Bedeutung vor sich geht, daß sie ohne jede äußere Gegenwart des Objekts das Bild bewahren und im Zuhörer hervorrufen muß. Das innere Bild soll aber in emphatischem Sinne vergeistigt, also von der eigentlich Ideal-bildenden Phantasie verarbeitet werden. So ruht die dichtende Art der Phantasie gleichmäßig auf diesen beiden Linien: auf der ganzen Sinnlichkeit, die als Einbildungskraft zur innerlichen wird, und auf dem intensiv reinsten Tun der Phantasie. Trat in der Begründung der bildenden Phantasie die Einbildungskraft in zweiter Linie ebenfalls auf, so lag hier das Gewicht auf der Objektivität

Digitized by Google

des innerlich vorschwebenden Bildes im Gegensatze gegen das bildlose Empfinden; tritt sie jetzt in erster Linie, sofern nämlich die Totalität der Sinnenwahrnehmung unmittelbar in sie überleitet, wieder auf, so liegt der Nachdruck eben auf der Vollständigkeit, womit alle äußeren Sinne in ihr auf innerliche Weise, in Abwesenheit des Gegenstands, der Seele das Bild vorführen, das durch ihre Tätigkeit erfaßt wird, denn die Einbildungskraft sieht nicht nur, sondern hört auch, tastet, schmeckt, riecht innerlich. Nun aber ist allerdings das Tun der Einbildungskraft noch kein Läutern der Erscheinungen zum Ausdruck der reinen Idee, daher ergänzt sich die Begründung dahin, daß die dichtende Phantasie auf die Phantasie selbst im engsten Sinne des Worts, auf die reine, Ideal-bildende Formtätigkeit gestellt ist. Alle Arten der Phantasie müssen zwar zu dieser Höhe des Tuns sich erheben, wenn sie echte Kunstwerke hervorbringen wollen, sie müssen ein reines, ideales Bild geistig im Innern erzeugen, aber während die andern dies Bild im äußeren Stoff niederlegen, bleibt es bei dem Dichter im Mitteilen nach außen geistig, innerlich: daher ist sein Element wie das keines andern Künstlers die innere Idealbildung; daher haben wir die dichtende Phantasie die Phantasie der Phantasie genannt.

§ 836

Soll nun die dichtende Phantasie ihr inneres Bild in Kunstform darstellen und hiemit den vollen Schein der Dinge vorführen, so muß sie notwendig auf alles Material, auch auf diejenige Beziehung zu einem solchen, die in der Musik noch besteht (vgl. §§ 759, 767, 3), verzichten (vgl. §§ 533, 534) und sich statt dessen eines bloßen Vehikels bedienen. Dies kann nur der artikulierte Ton, die Sprache sein, als das Mittel, wodurch der Dichter das Bild, das er in sich selbst erzeugt hat, im Innern desjenigen hervorruft, an den er sich wendet, also mit Phantasie in Phantasie tätig ist. In engerem Sinne, als bei der Musik, ist daher die Phantasie, in welche der Dichter das Gebilde der seinigen überträgt, das eigentliche Material, in welchem er arbeitet.

Digitized by Google

In §§ 533, 534 ist gezeigt, daß die Kunst in stufenförmigem Gange je das Material, worin das Leben umfassender und tiefer zur Darstellung gebracht werden kann, an die Stelle des beengenderen setzt, bis endlich alles Material, weil sein Charakter wesentlich die sinnliche Ausschließlichkeit ist, abgeworfen wird, und es ist nachgewiesen, daß daraus zunächst eine Zweiteilung der gesamten Künste entsteht, indem der Gruppe derselben, welche sich sinnlichen Materials bedient, eine Kunst gegenübertritt, welche dieses Band zerschneidet. Darauf ist dann in § 535 die Dreiteilung eingeführt durch diejenige Kunstform, welche den Moment des Übergangs zu dieser völligen Lösung darstellt, indem sie ein sinnliches Material noch verwendet, aber nur als Voraussetzung, d. h. nur, um ihm das rein Bewegte, schon der Zeitform Angehörende, den Ton, zu entlocken. Daß nun die Abwerfung alles eigentlichen Materials mit der Poesie eintreten muß, folgt eben daraus, daß sie für alle Sinne und daß sie sowohl das innere als das äußere Leben darstellt. Es ist schon bei der Verbindung von Künsten untereinander (§ 544) berührt, daß es Unnatur ist, Poesie, Musik und Malerei vereinigen zu wollen, der Unsinn der Verbindung voller Farbenwirkung und Formwirkung ist bei den bildenden Künsten nachgewiesen. Der bloße Versuch, sich ein Werk der Kunst vorzustellen, worin die Erfassung des Gegenstands nach sämtlichen Seiten der Erscheinung sich an ein Material bände, hebt sich von selbst auf: nachgeahmte Figuren, welche völlige Farbe haben, sich bewegen, singen, sprechen, dazu wirklich bewegte Lüfte, Wasser, Pflanzen, und auch diese in allen Verhältnissen des Lichts und der Farbe, sind undenkbar. Die Kunst, die auf der ganzen innerlich gesetzten Sinnlichkeit ruht, kann sich auch nur an diese wenden, der volle Schein kann nur in der Einbildungskraft des Zuhörers oder Lesers hervorgerufen werden. Auch die bedingte Beziehung der Musik zu einem Körper als Material fällt daher weg: das Schöne kann mit dem, wodurch er vermittelt wird, nicht ebenso unmittelbar Eines sein, wie in der Musik mit dem Tone, den sie durch Anschlagen eines Körpers hervorbringt. Will ich nun, daß im Innern derjenigen, an die ich mich als Künstler wende, das Bild entstehe, das ich in meinem Innern trage, so bleibt als Mittel, als tragendes, überführendes, von meinem Innern zu dem des Andern überleitendes Medium, d. h. als Vehikel, nur die Sprache übrig. Die Sprache ist ein System artikulierter Töne;

Digitized by Google

die Zuſammenſchließung der Vokale durch Konſonanten entnimmt den Ton dem bloßen Weben der Empfindung, bildet ihn im Worte zum Ausdruck des Bewußtſeins, des Begriffs. Bewußtſein, Begriff: dies bedeutet uns hier zunächſt nur: Angabe beſtimmter Objekte; wir unterſuchen noch nicht die ſchwierige Frage, in welchem Sinne der Dichter allerdings auch an das Bewußtſein als eigentliches Denken des Allgemeinen ſich wende. Die Sprache iſt nun zwar ſchlechthin ein Verallgemeinern und das Wort als ſolches gibt nie ein eigentliches Dieſes, ein empiriſch Einzelnes an, denn das Erzeugen von Lautzeichen, wodurch jedes Objekt ohne ſinnliche Aufweiſung kennbar gemacht wird, ſetzt ja eben voraus, daß durch Zuſammenfaſſung der Vielheit empiriſcher Individuen der Begriff, das Allgemeine gebildet ſei, und der urſprüngliche ſymboliſch bildliche Charakter der Laute und Schriftzeichen iſt in der entwickelten Sprache notwendig und mit Recht vergeſſen, dem reinen Mechanismus gewohnter Verknüpfung des Inhalts mit dem Worte gewichen. Allein die Abſtraktion des Denkens, wie es ſich in der Sprache darſtellt, iſt keine abſolute: die Einbildungskraft begleitet ſie und erzeugt ſich einen Auszug aus der unbeſtimmten Vielheit des Einzelnen, ein Bild der Gattung, das nun den Begriff derſelben, wie er im Wort als mechaniſiertem Zeichen gegeben iſt, umſchwebt: was man in der Pſychologie Denkbild genannt hat. Die Selbſtbeobachtung ſagt jedem, daß mit dem Worte, wie es vernommen oder geleſen wird, eine ſinnliche Vorſtellung vor ſeinem Innern ſteht, bei dem Wort Mann ein Mann, Baum ein Baum uſw. Der Dichter kann alſo mit dem Vehikel der Sprache überhaupt auf das innere Schauen wirken, es hervorrufen, ſie iſt ſein elektriſcher Telegraph, durch den er ſein Bild zu dem hinüberſtrömen läßt, für den er dichtet. Dies bedarf allerdings einer eingreifenden näheren Beſtimmung. Jenes Denkbild, das mit dem vernommenen Worte wie durch einen Zauberſchlag innerlich entſteht, hat an ſich weder die Kraft der Idealität, noch der Individualität mit dem äſthetiſchen Bilde gemein, es iſt blaß, verſchwommen und zur äußerſten Unbeſtimmtheit zerfließt es bei den Wörtern, welche abſtrakte Begriffe im engeren Sinne bezeichnen, obwohl auch ſie urſprünglich andere, konkrete Bedeutung hatten. Die Aufgabe des Dichters fällt in den Mittelpunkt dieſes Verhältniſſes zwiſchen Sprache und innerem Bild hinein: er hat die Sprache ſo zu verarbeiten, daß er das Denkbild

Digitized by Google

zum Idealbild erhebt, dem ganz Abstrakten seine Beziehung zum Sinnlichen zurückgibt, ebensosehr aber, daß er in dieser Rückbildung zum Sinnlichen und durch dieselbe die Energie des Allgemeinen vielmehr gerade verdoppelt. Wie er dies bewerkstelligt, welche Behandlung der Sprache dadurch gefordert ist, dies ist hier noch nicht weiter auszuführen, sondern zuerst nur das Gewicht der Aufgabe an sich festzuhalten. Und es liegt darauf der ganze Nachdruck eines Grundbegriffes: der Dichter hat Bilder, d. h. natürlich nicht bloß einzelne Gleichnisse, Metaphern usw., sondern innere Anschauungen, richtiger: eine ganze Anschauung zu geben. — Es erhellt nun, daß, wenn man in der Poesie noch von einem Materiale sprechen kann, dies die Phantasie des Zuhörers ist. In § 767, 2 ist dies auch von der Musik gesagt, aber durch 3 beschränkt: zwischen dem Künstler und dem Zuhörer steht hier zwar kein Material mehr als fixer Körper, sondern schwebt nur ein Bewegtes, der Ton, aber er ist mehr, als bloßes Vehikel, er ist doch das lebendige physikalische Dasein des Kunstwerks. Auch diese Beschränkung also fällt in der Poesie weg. Genauer gesagt ist es eigentlich die Einbildungskraft des Vernehmenden, die der Dichter zur Phantasie umzubilden hat, am richtigsten: die bloß allgemeine Phantasie (§ 379—383), die er, so lange sein Gedicht wirkt, zur besondern, schöpferischen emporheben soll. Der Dichter arbeitet also mit Phantasie in Phantasie, er baut, er modelliert und meißelt, zeichnet, malt, stimmt wie der Musiker in der innerlich gesetzten ganzen Sinnlichkeit seines Hörers oder Lesers. In gewissem Sinne gilt selbst von diesem Materiale der Satz, daß alles Kunstmaterial roher und toter Stoff sein muß (vgl. § 490): roh und tot ist die empfangende Phantasie in diesem Verhältnis, d. h. sie hat nach der Seite, in Beziehung auf den Gegenstand, den jetzt der Dichter bearbeitet, nicht selbst vorher etwas wirklich Schönes bilden können; auch ihre Tätigkeit in Mythus und Sage ist verglichen mit dem Kunstwerke noch formlos, roher, toter Stoff. Obwohl Geist ist also der Geist des Empfangenden doch in dieser Beziehung widerstandsloses Wachs, das erst zu kneten ist.

§ 837

Die Kunst ist nun im eigentlichen Sinne sprechend und damit erst eigentlich klar geworden; denn durch die Sprache wird aller

Digitized by Google

Inhalt an das Bewußtsein geknüpft. Mit dem vollen Scheine ist nun erst der reine Schein gewonnen; hiedurch vollendet sich der schon in der Auffassungsweise begründete Charakter der Geistigkeit (§ 835), wodurch die Poesie von allen andern Künsten sich unterscheidet; sie verzehrt tiefer und inniger als die andern alles Stoffartige, steht im vollsten Sinne des Worts auf dem Boden der Idee und trägt den Charakter der Unendlichkeit und der Totalität, vermöge der sie in jedem Bilde ein Weltbild gibt.

Es ist schon in § 835 enthalten, daß die Poesie die geistigste Kunstform ist; der Satz blieb aber noch unentwickelt, das Prädikat der besondern Geistigkeit wurde zunächst in der Auffassungsweise gefunden, es erhält seinen vollen Sinn erst, wenn diese auch in die Darstellungsweise verfolgt wird. — Von jeder Kunstform galt es, daß sie gewissermaßen sprechend sei, der Musik ist die Zunge gelöst, aber ihr fehlt der abschließende, Wort und Begriff bildende Konsonant, die Dichtkunst erst ist eigentlich sprechend, erst dem Dichter „hat ein Gott gegeben, zu sagen, was er leidet". In dieser allereinfachsten Bestimmung liegt eine Welt. Wir fassen dieselbe zunächst nur an ihren Hauptpunkten. Im vorhergehenden Paragraphen sind wir von der Bestimmung, daß die Sprache dem Bewußtsein einen bestimmten Gegenstand, dem Denken einen Begriff gibt, alsbald fortgeeilt zu der andern, daß es sich um die Überleitung eines Bildes in die empfangende Phantasie handle. Wir nehmen jetzt die erste zunächst für sich wieder auf und lassen dabei allerdings den Begriff im engeren Sinne des Wortes, das abstrakte Denken des Allgemeinen, vorerst aus; die Frage, wie weit er neben dem in ein Denkbild überlaufenden Begriffe, der Konkretes in seiner Allgemeinheit zusammenfaßt, eine Rolle in der Poesie spielen könne, werden wir später aufnehmen. Wesentlich ist also, daß in der Poesie alles vom Bewußtsein getragen und begleitet wird, das denn in Begriffen sich deutlich sagt, was es in sich aufnimmt. Gegenüber dem bloßen Empfinden in der Musik, die sich an den dunkeln Sinn des bloße Töne vernehmenden Gehörs wendet, haben wir allerdings schon der bildenden Kunst, die dem Auge das klare Objekt vorführt, den Boden des Bewußtseins zuerkannt. Das Bewußtsein ist der Akt, wodurch sich das Subjekt ein Objekt klar gegenüberstellt;

Digitized by Google

in dieſem Akte, ohne daß er darum ſchon in den idealiſtiſchen des Selbſtbewußtſeins (vgl. § 748) übergeht, kann das eine Glied der Syntheſe, das Subjekt, ſich mit größerer oder geringerer Schärfe in ſeiner Selbſttätigkeit, daher auch mehr oder minder aktiv, eindringend, aneignend das Objekt erfaſſen. Dieſer Unterſchied hängt davon ab, ob zur Vorführung des Gegenſtands die Sprache nicht im Kunſtwerk ſelbſt, ſondern nur daneben, oder ob ſie innerhalb desſelben und als urſprüngliche Trägerin verwendet wird. Bei Bauwerken, Statuen, Gemälden wird uns der Zweck und Gegenſtand meiſt genannt oder wir nennen ihn uns ſelbſt und auch das Äſthetiſche der Darſtellung geben wir uns in Worten an, aber der Künſtler ſelbſt als Künſtler ſpricht nicht. Der Dichter dagegen ſpricht eben als Künſtler und das Nennen iſt weſentlich. Daraus folgt zunächſt ganz einfach, daß dem Geſetze: jedes Kunſtwerk ſoll ſich ſelbſt erklären, keine Kunſt ſo ganz und eigentlich genügt wie die Poeſie. Dies iſt von der tiefſten Bedeutung für das Innerſte der künſtleriſchen Tätigkeit: der bildende Künſtler iſt durch die Stummheit ſeiner Kunſt gehalten, bekannte und geläufige, im Weſentlichen ſchon erfundene Gegenſtände vorzuziehen, und freilich muß er ſie wieder zum Stoff herabſetzen, daß ſeine Umbildung den Wert einer neuen Schöpfung habe; der Dichter dagegen heißt zwar auch geläufige, von der Volksphantaſie ſchon bearbeitete Stoffe willkommen, aber er kann doch weit unbeſchränkter Stoffe ergreifen, die noch nie behandelt ſind, denn da er ſie mit Worten exponiert, ſo braucht er keine Bekanntſchaft vorauszuſetzen; er iſt daher weit mehr eigentlich erfindend; vgl. Leſſings Laokoon Abſchn. 11. Es entſpringt aber hieraus überhaupt eine Eigenſchaft, ein Grundzug in der Phyſiognomie der Dichtung, der als ein abſolutes, klares Faſſen, ein Treffen mit der Spitze des Bewußtſeins zu bezeichnen iſt; das Auge des Dichters und durch ihn das unſrige verhält ſich zu dem des bildenden Künſtlers wie ein durchbohrendes zu einem hell und deutlich, aber mehr paſſiv ſpiegelnden. Alles hat hier dieſen bewußten Blitz, der Lichtpunkt im Auge iſt packender, hat den Ausdruck der nicht fehlenden Sicherheit. Die Poeſie iſt die eigentlich wiſſende Kunſt. Sie verhält ſich zu allen bildenden Künſten und zu der Muſik wie die Malerei zu der Plaſtik, welche dem toten Auge erſt den faſſenden Lichtpunkt gibt; es iſt ein geiſtiges Durchleuchtetſein aller Dinge in ihr, wie dies keine andere Kunſt erringen kann, denn dieſer Ausdruck kann alle Formen

Digitized by Google

erſt da beherrſchen, wo ſie wirklich reiner Schein ſind. An der Forderung, daß im Schönen aller Stoff in reinen Schein ſich verwandle, daß nicht der Durchmeſſer, nur der Aufriß, nicht das Innere des Gebildes, ſondern davon abgelöſt die bloße Oberfläche wirke (vgl. § 54), haben wir vorzüglich die Bildnerkunſt und die Malerei gemeſſen (§§ 600 u. 650). Aber Stein oder Erz und Farbſtoff auf körperlicher Fläche, obgleich dieſe Stoffe als ſolche mit dem *dargeſtellten* Stoffe von Fleiſch, Knochen, Blut uſw. nichts zu ſchaffen haben, gemahnen doch mit der Gewalt ſinnlicher Gegenwart an die ſtoffartigen, phyſiologiſchen, phyſikaliſchen Bedingungen des Lebens, an den Durchmeſſer, und was die Muſik betrifft, ſo ſetzt die Luftwelle den wirklichen Nerv ſo unmittelbar ins Zittern, daß eine höchſt pathologiſche Wirkung nahe liegt. Kurz: in allen andern Künſten iſt die Materie noch nicht vollſtändig konſumiert und ſie verhalten ſich zur Dichtkunſt wie eine Malerei, welche noch die Farben in ungebrochener Stoffartigkeit verwendet, zu derjenigen, welche dieſelben wahrhaft konkret ineinander verarbeitet und ſo das Kolorit zur Reife ſättigt. Das iſt die Frucht davon, daß die Poeſie nur für das innere Auge und Ohr darſtellt, den Geiſt zu dieſer camera obscura macht. Mit Geiſt in Geiſt malend verwandelt ſie alle Schwere des Körperlebens in reine Geſtalt, alles Sein in bloßes Ausſehen, bloßes Erſcheinen. Hier iſt daher alles verkocht, geiſtig durcharbeitet, durchbeizt. Sie iſt gefrorner Wein ohne das Eis, das die andern Künſte mitgeben. Mit dieſer Geiſtigkeit ſteht nun die andere Beſtimmung des vorhergehenden Paragraphen, daß die Poeſie das Vehikel der Sprache zu einem Leiter lebendiger innerer Bilder zu geſtalten hat, ebenſowenig im Widerſpruch, als der Grundbegriff des Schönen überhaupt einen ſolchen enthält; das Element der Innerlichkeit hebt die Sinnlichkeit ſo wenig auf, daß vielmehr gerade die Poeſie außerordentlich ſtoffartiger, pathologiſcher Wirkung fähig und leicht in Verſuchung iſt, zu ſolcher überzugehen. Wir haben ein Ähnliches bei der Malerei geſehen, welche ſo viel geiſtig ſublimierter, vermittelter iſt als die naive Skulptur und doch die Sinnlichkeit ſo viel tiefer und heißer zu entzünden vermag, namentlich im Nackten. Es hat dies ſeinen Grund nicht nur in der Farbe, ſondern eben in der vertieften Innerlichkeit dieſer Kunſt überhaupt. Alle Leidenſchaft hat ihre wahre Stärke gerade im innern Bilde, das glühend vor dem Geiſte ſchwebt, und die Kunſt, die dies ganz in der Gewalt hat, muß die heftigſten

Digitized by Google

Erregungen, die konzentrierteſten Affekte hervorrufen können. Es folgt einfach aus dem Weſen des Schönen, daß dieſe Hebel nur objektiv verwendet werden ſollen, d. h. daß das Wilde und Üppige nur entfeſſelt werden darf in einem Zuſammenhang, der ihm durch einen großen und geſunden Inhalt ſeine ſtoffartige Spitze bricht und aus der Vollendung der Form hervorleuchtend dem Heißeſten ſelbſt eine ideale Kühle gibt; ſonſt fällt die Poeſie unter ihren ſchönſten Beruf herab, worin ſich alles hier Geſagte zuſammenfaßt: entſchiedener als jede andere Kunſt die Idee durch die begrenzte Erſcheinung hindurchſcheinen zu laſſen. Alle Kunſt ſtellt für die Phantaſie dar, „die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, iſt das Geheimnis des Künſtlers“ (W. v. Humboldt, Äſth. Verſuche, Werke B. 4 S. 19), aber die bildenden Künſte ſtellen einen Körper in die Mitte zwiſchen die Phantaſie des Künſtlers und Zuſchauers, der Muſiker bedarf noch eines ſolchen, um die Tonwelle zu erzeugen, welche er zur Erſcheinung des Bildes ſeiner empfindenden Phantaſie geſtaltet; der Dichter aber weckt unmittelbar Phantaſie mit Phantaſie und macht ſein Bild nur ſo äußerlich, daß es in der Veräußerung innerlich bleibt. Daher geht ihm nichts verloren von der Unendlichkeit, deren wunderbarer Hauch das Objekt der Anſchauung umſchwebt, ſobald es durch die Einbildungskraft innerlich geſetzt iſt (vgl. § 388), und die natürlich nicht verſchwindet, ſondern wächſt, wenn ſich dieſer Akt zur Phantaſie ſteigert. Es iſt in § 388 geſagt, die Vergeiſtigung bemächtige ſich in dem Momente, wo das Angeſchaute zum innern Bilde wird, obwohl es qualitativ noch nicht zum ſchönen umgeſchaffen ſei, ſozuſagen erſt der Umriſſe und mache ſie erzittern, in unendlichen Widerhall des ſubjektiven Gefühls verſchweben, es iſt an die grenzenloſe Geiſtergewalt des Furchtbaren erinnert, das wir genötigt werden uns vorzuſtellen, während wir es nicht ſehen. Wir kommen an ſeinem Orte darauf zurück, wie der Dichtkunſt die beſondern Wirkungen, die in dieſen Zuſammenhang gehören, erſt wahrhaft zu Gebot ſtehen. Die Geiſtigkeit des einzelnen Zuges im poetiſchen Bilde iſt aber zugleich ein Teil der geiſtigen Durchſichtigkeit, der in dieſer Kunſt wie in keiner andern das Ganze durchdringt. Sie betont mit jedem Strich ihres Gemäldes nachdrücklicher als die übrigen Künſte die ideale Einheit, welcher alle Teile desſelben dienen. Der Ausdruck herrſcht hier ähnlich wie in der Malerei, aber auf höherer Stufe, daher intenſiver über die

Digitized by Google

Form. Isoliert sich ein Teil des Kunstwerks und dient nicht der Idee, so ist das Wesen dieser Kunst noch schuldhafter verletzt, als wenn ebendies in der bildenden geschieht, denn ihre Gestalten sind geistig schwebend und flüssig, das Beziehungsvolle ist ihr Element. Nun offenbart das Schöne in der bestimmten Idee die absolute Idee (§ 15); indem es ein Individuum zeigt, das ganz Individuum ist und doch ganz seiner Gattung entspricht, alle Gattungen und deren Individuen aber Glieder des Einen Weltganzen sind, so öffnet es den Blick in eine Welt, welche überall vollkommen ist, und faßt in seinen Ring, sei er klein oder groß, das All. Die Unendlichkeit des echten Kunstwerks ist daher zugleich Totalität; hat aber keine Kunst so intensiven Charakter der Unendlichkeit wie die Poesie, so entfaltet auch keine im engen Raum des Einzelnen so vernehmbar das Ganze der Welt, der Menschheit und ihres Schicksals, der Natur in ihrer unendlichen Sympathie mit der Menschenwelt, keine vermag uns so entschieden „in einen Mittelpunkt zu stellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen ins Unendliche ausgehen" (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30). Es ist das Herrliche an einem Kinde, daß es noch ganz als bloße Möglichkeit, daher als unendliche Möglichkeit erscheint; die männlichste, aktivste Kunstform verleiht ihren Gebilden bei aller Kraft der Begrenzung diese Grenzenlosigkeit der Perspektive und erhebt den einfachsten Fall zum Weltbilde. Hemsterhuis bestimmt das Schöne als das, was die größte Ideenzahl in der kleinsten Zeit gewährt; damit ist nicht sein Wesen, aber ein notwendiges Merkmal seines Wesens ausgesprochen und der Poesie kommt im höchsten Grade dieses Merkmal zu. Über Homers, Shakespeares, Goethes Gestaltungen meint man ein wunderbares Zittern mystischer Luftwellen wahrzunehmen, Zauberfäden, die von dem klar Begrenzten in das Unendliche hinauslaufen, es ist eine Aussicht, wie von einem festen Punkte auf das Meer; es scheint alles Große, ewig Wahre herzuschweben, um sich in den geschlossenen Kreis des Gedichts zu fangen und wieder hinauszurinnen in alle Weite. Es ist nur dieser Mensch, diese Gruppe von Menschen, diese Natur umher, und man ruft doch aus: so ist der Mensch! das sind des Menschen Kräfte, das die Wechselwirkung mit der Natur! Oder es ist sogar nur ein Baum, Fluß, Berg, ein Tier und doch knüpft sich Ahnung des ganzen Daseins und der Geschicke der Seele und der wechselnden Menschengeschlechter daran. Das echte Dichtwerk ist auch daher nie

Digitized by Google

zu Ende zu erklären; ein solcher Baum mag geschüttelt werden, so oft man will, er spendet immer neue Früchte. Ein Vorhang schließt den Hintergrund der Szene ab, aber er bewegt sich geisterhaft und man meint ein Flüstern hinter ihm zu vernehmen von wunderbaren Stimmen. Der Maler wird einen Fluß so behandeln, daß man seine Kühle zu fühlen, sein Rauschen zu vernehmen glaubt, daß man im Wechselspiel seines Spiegels mit Luft und Himmel ein Bild der menschlichen Seele ahnt, aber Goethe im „Fischer" und E. Mörike in „Mein Fluß" sagen es, leihen der Ahnung das Wort.

Die Persönlichkeit des Dichters wird von diesem Charakter der Poesie das Gepräge tragen. Den Naturen, die für die bildenden Künste organisiert sind, teilt sich etwas von der Ausschließlichkeit ihres Materials mit und der Beruf, den Inhalt wortlos in dasselbe zu versenken, ist von einer gewissen relativen Unbewußtheit begleitet; der Musiker löst dem Inhalt die Zunge, aber so ganz in der Weise der Innerlichkeit der Empfindung, daß er gerade noch unbewußter erscheint, als namentlich die Malernatur, die hellblickendste und am meisten geschüttelte in der Gruppe der bildenden Künstler. Der Dichter aber wird sich zu andern Künstlern verhalten wie (in allem tiefen Unterschiede) der Philosoph zu den Männern der Fachwissenschaften, vor ihm liegt das Leben enthüllt, er hat das Rätsel gefunden. Die geistige Gelöstheit, durch die er sich auszeichnet, hat ihre negative Grundlage in der ungleich leichtern Beherrschung des Vehikels, das an die Stelle des Materials getreten ist: der Dichter ist weniger, als jeder andere Künstler, Handwerker, der Geist hat daher wirklich auch weit mehr seine Zeit frei für sinnendes Umschauen und Durchdringen der Dinge. Der positive Grund aber liegt in dem Wesen seiner Kunst, wie es aufgezeigt ist.

§ 838

Die Poesie ist aber als die subjektiv-objektive Kunstform auch die Totalität der andern Künste. Auf der einen Seite hat sie (vgl. §§ 834 u. 835) das Reich der bildenden Künste im Besitze: sie bildet nicht nur ihr Verfahren nach, sondern umfaßt überhaupt ihre Gegenstände, und zwar, wie keine von ihnen, in unbeschränkter Ausdehnung, so daß sie die ganze sichtbare Welt

Digitized by Google

vor dem innern Auge ausbreitet. Dazu kommt noch, daß der Dichter auch Taſtſinn, Geruch und Geſchmack (vgl. § 71) bedingter Weiſe in Wirkung ſetzen kann.

Es iſt jetzt näher zu beſtimmen, wie die Poeſie den Gegenſatz der Künſte, der objektiven, bildenden, und der ſubjektiven, ſtimmenden Hauptform ſo aufhebt, daß ſie in ſich vereinigt, was jede derſelben vor der andern voraus hat, und ſo als die Kunſt der Künſte ſich darſtellt. Dabei iſt von der Wiederaufnahme des Prinzipes der bildenden Kunſt auszugehen, denn es iſt eine ebenſo weſentliche, als vielfach, namentlich in der modernen Zeit, verkannte Grundbeſtimmung, daß der Dichter das Innere, das er darſtellen will, in Geſtalten niederlegen, dieſe als Träger desſelben vorführen muß. Wer dem innern Auge nichts gibt, wer ihm nicht zeichnen kann, iſt kein Dichter. Das iſt die μιμησις der Alten: objektive Darſtellung; dadurch iſt der Künſtler ποιητὴς. „Jeden, der im Stande iſt, ſeinen Empfindungszuſtand in ein Objekt zu legen, ſo daß dieſes Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszuſtand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher," dieſes Wort Schillers (Briefwechſel mit Goethe, T. 6 S. 35), das wir zu § 392, 1 in weiterer Bedeutung ſchon angeführt haben, gilt hier natürlich in ſeiner engſten. Mancher hält ſich für einen Dichter, weil er ein paar Gefühle in Verſe gebracht hat, während er unfähig wäre, das einfachſte Objekt, einen Trupp Bauernburſchen, Muſikanten, Zigeuner u. dgl. lebenswahr zu zeichnen. Man berufe ſich gegen unſere Grundforderung nicht auf die lyriſche Dichtkunſt. Es wird ſeines Ortes gezeigt werden, daß ihr ſubjektiver Charakter keinen Einwand gegen dieſelbe begründet; vorläufig darf als unbezweifelt vorausgeſetzt werden, daß die zwei Gattungen, die ein umfaſſendes Weltbild in handelnden und leidenden Charakteren objektiv niederlegen, das Weſen der Poeſie vollkommener ausſprechen, daß aber auch die lyriſche Dichtung eine gewiſſe Objektivität, eine Situation, hervortretendes Bild einer Perſönlichkeit fordert. Wir ziehen nur das Reſultat aus §§ 834 u. 835, wenn wir nun aufſtellen, daß der Standpunkt der bildenden Kunſt in der Poeſie wiederkehrt. Im Allgemeinen hat das Wort des Simonides, die Dichtkunſt ſei eine redende Malerei, ſeine Wahrheit. Die dunkle Halle, worin ſich die Kunſt als Muſik von der Zerſtreuung des Sichtbaren tief in

Digitized by Google

ſich ſammelte, tut ſich wieder auf, die Welt liegt im hellen Sonnenſchein ausgebreitet wieder vor dem Auge, aber nur vor dem der innern Vorſtellung. Zunächſt hat dieſe Erneuerung der bildenden Kunſt den Sinn, daß der Dichter das Verfahren der bildenden Künſte eigentlich nachahmen, ein Bild ihres ſpezifiſchen Werkes geben kann: Paläſte vor uns aufbauen, Bildwerke, Gemälde, ſchöne Gärten, gymnaſtiſches Spiel uns vorführen. Es darf nur an die herrlichen Beiſpiele im Homer erinnert werden. Ungleich weſentlicher jedoch, als dieſes Nachbilden, iſt das verwandte freie Bilden an demſelben Stoffe. Dem Dichter ſteht der Wechſel der verſchiedenen Auffaſſungen der bildenden Künſte zu Gebot und er wird bald dieſe, bald jene in Anwendung bringen: er nötigt uns, bald mit meſſendem, bald mit taſtendem, bald mit maleriſchem Auge zu ſehen. So kann er z. B. Erd- und Bergformen vor unſerem innern Auge entweder mehr ſo aufbauen, daß unſer Gefühl für Maſſenverhältniſſe befriedigt wird, oder er kann ihre ſanften Wölbungen, Sättel, Falten, überhaupt das Bewegtere ihrer Formen dem in das Auge übergetragenen Taſten vergegenwärtigen, oder endlich dieſe Auffaſſungsweiſen ganz in eine Licht- und Farbenwirkung ſtimmungsvoll auflöſen. Es gibt menſchliche Geſtalten, welche nur dem Bildhauer, andere, welche nur dem Maler günſtigen Stoff bieten; der Dichter, der beides zugleich iſt, hat die Mittel, ſowohl die einen als die andern, der entſprechenden Art der Anſchauung lebendig entgegenzubringen. Die echte Poeſie iſt im Vergegenwärtigen ſo ſtark, daß wir meinen, ihre Geſtalten greifen zu können; Homers Gebilde leuchten in vollkommen plaſtiſcher Beſtimmtheit der Formen und Umriſſe, Shakeſpeares Charaktere wandeln in maleriſcher Beleuchtung ſo nahe zu uns her, daß wir jeden Zug ſehen können. Zu genau darf es mit dieſem Eindruck allerdings nicht genommen werden, wie ſich anderswo zeigen wird, die Energie ſeines Scheins iſt aber eine vollſtändige.

Wir faſſen hier bereits auch den Umfang des Darſtellbaren ins Auge, ohne jedoch diejenige Seite der Erweiterung noch zu berückſichtigen, welche ſich aus der Vereinigung mit der Grundform der Muſik ergibt, obwohl darauf bereits hier Rückſicht zu nehmen iſt, daß die Gebilde des Dichters Bewegung haben, die des bildenden Künſtlers nicht. Der Dichter umfaßt denn nicht nur dieſelben Stoffe wie dieſer, ſondern auch in unbeſchränkter Ausdehnung. Das ganze Gebiet des

Digitized by Google

Sichtbaren ist ihm aufgeschlossen, auch die Grenzen, welche der Malerei noch gesteckt sind (vgl. § 678 ff., abgesehen von der Beziehung auf das Häßliche, welche hier noch nicht aufzunehmen ist). Was naturschön ist, aber nicht nachgeahmt werden kann, weil es zu momentan, zu unmittelbar, zu außergewöhnlich, zu unerreichbar blendend erscheint: er kann es uns vorzaubern und er darf es, denn er wetteifert ja nicht in wirklicher Farbe mit der Intensität der Naturfarben, er gibt dem Momentanen und ganz Unmittelbaren (wie Baumblüten und erstes Frühlingsgrün), dem Außergewöhnlichen, Einzigen eine ausgesprochene Beziehung auf inneres Leben, die ihm ewige Bedeutung sichert, er „läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten, das Abendrot in ernstem Sinne glühn". Auch das Kleinste ist ihm nicht undarstellbar, er mag Insektenschwärme durch die Luft spielen lassen, mit denen sich der Pinsel des Malers nicht befassen kann, u. dgl. Es ist namentlich nicht zu übersehen, daß er selbst Solches, was an sich dem äußern Auge sichtbar, aber verdeckt ist, dem innern vorführen, daß er uns z. B. den dunkeln Meeresgrund mit seinen Ungeheuern schildern kann. In der Poesie ist auch das Dichte zugleich durchsichtig. Dies ist von den umfassendsten Folgen für die Weite und Fülle des Feldes, das der Dichter vor uns ausbreitet: seine Bilder decken sich nicht (Lessing, Laokoon, Abschn. 5). Er hat kein beengendes Gedräng im Raume zu scheuen, er mag ihn füllen, wie es ihm aus inneren Gründen gut dünkt. Es liegt aber in dieser Richtung noch ein weiterer ungemeiner Vorteil. Durch ihre Beziehung zum Volksglauben fließt der Kunst eine Gattung von Gesichtserscheinungen zu, welche sichtbar unsichtbar genannt werden können und von der gewaltigsten Wirkung sind: Götter- und Geistererscheinungen. Diese Wesen sollen bald nur von denjenigen innerlich gesehen werden, an die sich der Künstler wendet, bald äußerlich von einigen der Personen, die er im Kunstwerke vorführt, von andern nicht (wie Banquos Geist im Macbeth und des Königs im Hamlet), bald von allen, immer aber nur so, daß es ein unbestimmtes Sehen, Sehen einer Gestalt von verschwebenden Umrissen ist. Überall ist hier der Maler in einer übeln Lage: im ersten und zweiten Falle gerät er in den Widerspruch, eine Erscheinung schlechthin sichtbar zu machen und doch anzeigen zu sollen, daß sie von Niemand oder nicht von Allen gesehen wird. Lessing zeigt (Laokoon, Abschn. 12), wie derselbe aus den Grenzen seiner Kunst herausgeht, wenn er sich hier mit

Digitized by Google

der Wolke hilft, die bei Homer nur die Unsichtbarkeit bedeuten soll. Er zeigt aber auch, wie der Maler mit den ungemeinen Größeverhältnissen der Göttergestalt ins Gedränge kommt, indem er ihr die übergroßen Dimensionen nicht geben kann, und er übersieht nur, daß er das an sich zwar könnte, da ja in der Malerei aller Maßstab relativ ist (§ 619, 2), daß aber doch diese Freiheit nicht schrankenlos benützt werden kann, weil im vorliegenden Falle durch die räumliche Fixierung so ungleicher Größenverhältnisse die Helden zu klein erschienen. Hier zeigt sich also, daß doch erst die Poesie auch in der Darstellung jeder Größe ganz frei sich bewegt. Aber noch mehr: die Größe des Götter- und Geisterleibes wächst für die Phantasie zu einer unendlichen an, dem äußern Auge ist sie begrenzt, richtiger: dem deutlich sehenden äußern Auge. Solches unbestimmtes Sehen kann nun der Maler schwer ausdrücken, denn so dämmernd und in Helldunkel verschwimmend er sein Objekt geben will, es hat doch zu viel Bestimmtheit, um den Abgrund von Staunen zu öffnen, den nur die Phantasie ohne die äußern Sinne kennt. Endlich genießt der Dichter noch einen besondern Vorteil, der in der Anmerkung zu § 837 schon berührt wurde, wo von dem Charakter der Unendlichkeit die Rede war, der dem innern Bild eigen ist: er kann Handlungen so schildern, daß wir wissen, sie geschehen jetzt, daß sie uns aber zugleich verhüllt sind, im Dunkel vor sich gehen, oder so, daß Personen im Gedichte selbst darum wissen, sie aus andeutenden Zeichen erraten, sie sich vorstellen, aber ohne sie zu sehen. Hier ergeben sich denn dieselben ungeheuern Wirkungen, wie durch das halbdeutlich gesehene Wunderbare. Welche Hölle gräßlicher Entscheidung liegt in den Worten der Lady Macbeth: jetzt ist er dran! Der Maler mag wohl einen Lord Leicester darstellen, wie er verdammt ist, Moment für Moment den Hinrichtungsakt der Maria Stuart sich zu vergegenwärtigen, man mag ihm den furchtbaren Vorgang in seinem Innern ansehen, aber wie ganz anders wirkt die Szene, wenn der Dichter durch seine Mittel uns zwingt, mit Leicester aus den dumpfen Lauten, die er vernimmt, uns das Bild des Gräßlichen zu erzeugen, das ungesehen von unserem physischen, wohl gesehen von unserem geistigen Auge vor sich geht! — Das sind denn lauter Vorteile, die Lessing wohl berechtigen, (Laokoon, Abschn. 14) zu sagen: müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von

Digitized by Google

dieſer Einſchränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verluſt des erſtern legen.

Schließlich iſt nicht zu überſehen, daß der Dichter auch jene ſtoffartigeren Sinne, die auf unmittelbarer Berührung, chemiſcher Auflöſung der Körper beruhen, in Wirkung ſetzen kann und darf, da er ja an die ganze innerlich geſetzte Sinnlichkeit ſich wendet. Dieſe Sinne liegen allerdings ſchon dem Charakter des Gehöres näher, zu dem wir erſt übergehen; ihre Eindrücke gleichen den toniſchen darin, daß die Sprache eigentlich keine Worte für ſie hat, allein der Dichter kann das Objekt nennen und darauf geſtützt genügen die unzulänglichen Sprachmittel, uns die dunkeln, aber ſtark ergreifenden Wahrnehmungen dieſer Art zu vergegenwärtigen. Allerdings darf er ſie nur ungleich untergeordneter als die Vergegenwärtigung von Tönen, ungleich mehr nur als Beigabe des Sichtbaren in uns hervorrufen, es bleibt daher bei dem Satze § 834 Anmerkung, daß die Poeſie eigentlich kein neues Erſcheinungsgebiet erobert, daß er ſie aber nicht zu ſcheuen hat, daß ſie im Gegenteil bedeutende äſthetiſche Hebel für ihn werden können, iſt ſchon in der Anmerkung zu § 71 berührt; er wird ſie wie eine tiefe Symbolik mit menſchlichen Stimmungen in geheimnisvolle Verbindung ſetzen, Aufregungen der bedeutendſten Art aus ihnen entſpringen laſſen.

§ 839

1 Auf der andern Seite hat die Dichtkunſt mit der Muſik
durch ihr Vehikel, die Sprache, überhaupt die Form der reinen
2 Bewegung, des Geiſteslebens, die Zeitform gemein. Sie wendet
ſich nun mit dieſer Form zunächſt, wie jene, an das Gefühl,
indem ſie nicht nur muſikaliſche Kunſtwerke für das innerlich geſetzte Gehör irgendwie nachzubilden vermag, ſondern, was ungleich wichtiger iſt, indem ſie mit der Tonkunſt den Inhalt teilt und mit ihrem eigenen Mittel, in gewiſſer Beziehung ſogar umfangreicher, Stimmungen darſtellt. Sie hat aber überhaupt das Gebiet der bildenden Kunſt, das Sichtbare, mit dem der Muſik, der innern Welt, ſo zu vereinigen und die unmittelbare Herkunft von der letztern ſo zu betätigen, daß alle ihre Gebilde durchaus emp-

Digitized by Google

funden ſind, daß ſie dadurch lebendiges Gefühl der Zuſtände mitteilt. Endlich gibt ſie gemäß dieſer nahen Verwandtſchaft 3
und um nicht alle äußere Sinnenwirkung zu opfern, ihrem Vehikel, der Sprache, eine der Tonkunſt verwandte, urſprünglich für muſikaliſchen Vortrag wirklich beſtimmte, rhythmiſche Form.

1) Zunächſt iſt vom Unterſchiede zwiſchen dem muſikaliſchen und dem zum Wort artikulierten Ton abzuſehen und beſtimmt hervorzuheben, daß die Poeſie mit der Muſik die Form des Nacheinander, die Zeitform, alſo die des pſychiſchen Lebens teilt. Der Boden des Geiſtes iſt erreicht und wird nicht wieder verlaſſen, ſondern in die Tiefe bearbeitet. Es iſt aber hier, wo es eben auf die Vereinigung der Wirkungen des Nacheinander mit denen des Nebeneinander ankommt, dieſe Beſtimmung genauer anzuſehen. Der Geiſt iſt keineswegs bloß eine Bewegung im Nacheinander, ſondern er iſt zugleich die innerlich gewordene Raumwelt, innerliches Anſchauen des Nebeneinander, alſo des Gleichzeitigen. Es iſt falſch, wenn man ſagt, der Geiſt könne nicht mehrere Vorſtellungen gleichzeitig vollziehen. Als Phantaſie breitet er ein Bild vor ſich aus, das viele Bilder in ſich ſchließt, ſeine Gefühle ſind konkrete Einheiten, als Denken faßt er einen Umkreis von Gedanken in Einem zuſammen. Aber alles, was er innerlich ſchaut, fühlt und denkt, bewegt ſich im ſtetigen Fluſſe der Zeit. Der Geiſt iſt zeitloſe Idealität, in Zeitform ſich äußernd, dieſe iſt der Pulsſchlag, der Perpendikel ſeiner Ewigkeit. So kann er denn das, was er gleichzeitig in ſich zuſammenfaßt, nicht anders, als in der Form des Nacheinander darſtellen, wenn er nicht ſeine Grundform freiwillig aufgeben und ſein Inneres in feſtem Körper nachgebildet in den Raum ſtellen will. Die Muſik führt gleichzeitige Unterſchiede des Gefühls im Nacheinander der Zeit vor, indem ſie ſich zur Harmonie ausbildet. Die Poeſie kann mit dem Vehikel der Sprache nicht ebenſo verfahren, denn es können nicht Mehrere zugleich gehört oder geleſen werden, ſie gibt aber in Einem Momente der Phantaſie eine räumliche und geiſtige Vielheit, freilich nicht, ohne in Schwierigkeitein und Inkongruenzen zu geraten, indem ſie dieſe Vielheit ſukzeſſiv fortführt. Davon wird ſeines Orts die Rede ſein; jetzt iſt zunächſt die Verwandtſchaft zwiſchen Muſik und Poeſie weiter zu verfolgen.

Digitized by Google

2) Wie das Bewußtſein überhaupt die Erinnerung des Gefühls bewahrt und von ihm begleitet wird, ſo muß die Kunſtform, die den Übergang vom Einen zum Andern vollzieht, das Element, aus dem ſie (logiſch, doch in gewiſſem Sinn auch hiſtoriſch) herkommt, feſthalten und kundgeben. Es ſind aber die Momente, worin dies innige Band, dieſe Rückweiſung auf den mütterlichen Schoß ſich ausſpricht, wohl zu unterſcheiden. Fürs Erſte findet, ähnlich wie bei der geiſtigen Erneuerung der Wirkungen der bildenden Kunſt, ein eigentliches Nachahmen der Leiſtungen ſtatt: die Dichtkunſt kann bis auf einen gewiſſen Grad dem innerlichen Gehöre durch Worte Charakter und Gang von Tonwerken vergegenwärtigen; ſie kann es, ſofern dem Gefühle das Bewußtſein (§ 748), die Vorſtellung beſtimmter Objekte (§ 749), das Denken und die Willenserregung (§ 756) immer unmittelbar nahe liegt, ſie kann es aber doch nur in ganz entfernter und ſchwankender Andeutung, indem das Innerſte des ſpezifiſch für ſich auftretenden Gefühls niemals in Worte zu faſſen iſt. Nur das Allgemeinſte einer Stimmung, wie ſie in einer Melodie liegt, kann ausgeſprochen werden, wie tief und ahnungsvoll aber, dafür gibt Shakeſpeare ein Beiſpiel in den Worten des Herzogs in „Was ihr wollt“:

Die Weiſe noch einmal! — ſie ſtarb ſo hin;
O ſie beſchlich mein Ohr dem Weſte gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte ſtiehlt und gibt. —

Zu größerer Beſtimmtheit bringt es natürlich die Poeſie, wenn ſie dies ungenügende Andeuten durch das Bild der Wirkung einer beſtimmten Muſik ergänzt, wie Homer, wo er von Demodokos erzählt, der Dichter der Gudrun, wenn er ſchildert, wie bei Horands Geſang die Vögel ſchweigen, die Fiſche im Waſſer ſtille halten. Dies ganze Moment bleibt aber ein ſehr untergeordnetes; ungleich weſentlicher iſt das andere, daß die Poeſie einfach durch ſich ſelbſt die Welt der Stimmungen darſtellt. Der Paragraph ſagt: „nach einer Seite ſogar umfangreicher, als die Muſik“; dies erklärt ſich aus dem, was über das Verhältnis von Vokal und Inſtrumentalmuſik (§ 764) mit Rückbeziehung auf das Verhältnis zwiſchen Gefühl und Bewußtſein (§ 748) geſagt iſt: das Reich der Gefühlszuſtände wird viel umfaſ-

Digitized by Google

ſender geöffnet, wenn das Wort die Objekte nennt, auf welche das Gefühl bezogen iſt. Es iſt aber an der erſtern Stelle auch gezeigt, wie durch dieſe hilfreiche Anlehnung für die Muſik doch eine Inkongruenz entſteht, wie ſie ſich des Textes ebenſoſehr erwehrt, als an ihn anſchmiegt; verhält ſich dies ſo in jenem Gebiete, wo der Dichter ganz nach den Zwecken des Muſikers ſich richtet und die Poeſie in ſeinem Text als ſolche nur geringen Anſpruch macht, ſo wird ſich im eigenen Felde der Dichtkunſt die Sache anders wenden: in allen ſpeziellen Schilderungen des Stimmungslebens wird, indem das Wort dem Gefühle durchaus Beziehung auf Objekte gibt, dieſes in einem gewiſſen Sinne vielſeitiger erſchöpft, aber auch aus ſeinem Elemente gehoben und zum bloßen Begleiter anderer Kräfte, zur bloßen Atmoſphäre, worin beſtimmter Inhalt, Sichtbares, Vergegenwärtigung wirklich genannter Affekte, Entſchlüſſe, Handlungen ſich geſtaltet. Nur darf dies Element, dieſe Atmoſphäre darum keineswegs zu einer bloßen Nebenſache werden, und dies führt auf das dritte Moment, das Weſentliche, den Mittelpunkt. Nicht nur nämlich, wo es ſich ſpeziell von Schilderung einzelner Gefühlszuſtände handelt, ſondern überhaupt und immer ſoll Alles in der Poeſie *ſtimmungsvoll* ſein. Wir haben ja geſehen, daß das Gefühl die lebendige Mitte des Geiſteslebens iſt, woraus alles Beſtimmte hervorgeht, worein es wieder einſinkt, worin es erſt zum innerſten Eigentum des Subjekts wird, woraus es wieder auftaucht, wie aber das Gefühl nicht verſchwindet, wenn das Beſtimmte, Bewußte aus ihm ſich ausgeſchieden hat, ſondern es als innige Erinnerung ſeines Urſprungs begleitet. Dies gilt nun ganz von der Poeſie als der Kunſt der Darſtellung des bewußten Lebens in Phantaſieform. Was nicht empfunden iſt, hat kein Leben, keine Wahrheit. Alles echt Poetiſche iſt durchaus in Empfindung getaucht; es ſind wahrnehmbare Wellen, warme Strömungen, welche das ganze Gebild umweben, es iſt ein beſtimmter Duft, der Niemand entgeht, welcher Sinn hat. Wie viele Poeſie iſt freilich geruchlos! Ein großer Teil der poetiſchen Literatur, namentlich der neueren, fällt ſchon durch dieſen einfachen Maßſtab in das Nichts. Man kann ſagen, daß in der zum vorhergehenden Paragraphen angeführten Schillerſchen Definition des Dichters nach ihrem erſten Teile: „Empfindungszuſtand“ die Poeſie nicht genug von der Muſik unterſchieden ſei; man könnte ebendasſelbe dem Worte Goethes vorwerfen: „leben-

Digitized by Google

diges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, es auszudrücken, macht den Dichter"; man könnte darauf erwidern, daß hier unter „Zustände" wohl das Ganze der Situationen, das Gefühl samt den Dingen und Gedanken verstanden sei; allein daran liegt hier wenig, sondern mit gutem Grund haben die beiden großen Dichter unserer Nation einmal recht und ganz betonen wollen, daß alles Aufzeigen der Dinge in der Poesie null sei, wenn es nicht jedem Gemüte die Innigkeit ursprünglicher Empfindung mitteile zum Zeugnis, daß es daraus hervorgegangen. Daher ist in seiner Einfachheit doch so bedeutend, was Goethe von Shakespeare gesagt hat: bei ihm erfahre man, wie den Menschen zumute sei. — Wir können nun das Wesen der Dichtkunst, wie sich in ihr die bildende Kunst und Musik wiederholt und vereinigt, dahin bestimmen: die Dichtkunst ist empfundene und empfindende Gestalt. Der Mangel dieser Bestimmung wird sich zeigen und heben. — Nahe liegt es übrigens, schon hier den Schluß zu ziehen, daß die jetzt hervorgestellte Seite der Dichtkunst ihr besonderes Recht in einem eigenen Zweige zur Geltung bringen werde. Zum vorhergehenden Paragraphen wurde dieser Zweig vorläufig erwähnt, um einem Einwande gegen die Forderung objektiver Bildlichkeit zu begegnen; der gegenwärtige Zusammenhang weist positiv auf ihn hin, doch ist dies erst aufzunehmen, wenn wir zur Einteilung der Poesie in ihre Gebiete übergehen.

3) Vom Rhythmischen, — worunter alle Formen der gebundenen Rede begriffen werden, — nehmen wir hier vorerst nur die allgemeinste Bedeutung, die innere Begründung im Zusammenhange zwischen Poesie und Musik auf. Wenn alles Dichten vom Gefühl ausgeht und, wie es immer zum Objektiven fortgehen mag, im Gefühle bleibt, so folgt von selbst, daß die poetische Stimmung zugleich eine Nervenstimmung ist, welche den Keim und Grund zu gewissen formalen Ordnungen, die sich im Darstellungsmittel niederlegen, auf ähnliche Weise mit sich führen wird wie die musikalische. Es leuchtet freilich auch sogleich ein, daß eine andere Formenwelt in den artikulierten Tone sich entwickeln muß, der nur Vehikel ist, als in dem nicht artikulierten Tone, der das Material einer Kunst bildet, aber dies hebt die ursprüngliche Verwandtschaft nicht auf. Es ist bekannt und oft angeführt, daß gehobene Stimmung selbst Naturen, die sonst kein Talent zur Dichtkunst haben, zu rhythmischer Sprache fortreißt;

Digitized by Google

wir dürfen hier ſtatt alles Weiteren auf den erſten Teil der Lehre von der Muſik, auf die Blicke verweiſen, die wir in jenen geheimnisvollen Zuſammenhang zwiſchen Seelenſtimmung und Schwingungsleben der Nerven geworfen haben. Derſelbe wird ſich im Dichter natürlich noch ganz anders, beſtimmter und gemeſſener geltend machen als im gewöhnlichen Menſchen, der nur einzelne poetiſche Momente hat. Wie er das Bild ſeines Kunſtwerks im Geiſt empfängt, wird auch das entſprechende Versmaß im innern Gehöre mit anklingen und ſeine Formen ſind ihm keine Feſſel, ſondern wachſen organiſch mit dem Körper der Dichtung. In Wahrheit iſt dieſer Übergang des Gefühlsſchwungs in die poetiſche Sprache eigentlich eine Reminiſzenz davon, daß das Element der Sprache, der Ton, in einer unmittelbar benachbarten Kunſt überhaupt nicht bloßes Mittel, ſondern Material des Schönen war. Der Dichtkunſt würde, wenn es anders wäre, das letzte Band verloren gehen, das ſie an die eigentliche, äußere, nicht bloß innerlich geſetzte Sinnlichkeit knüpft, oder richtiger: das Band, das ſie allerdings unter allen Umſtänden noch an dieſe knüpft (da doch gehört oder geleſen werden muß), verlöre allen Zuſammenhang mit dem Schönen, deſſen Vermittler und Leiter es iſt. Daher iſt urſprünglich alle Poeſie unmittelbar muſikaliſch, das Lied entſteht mit der Melodie und wird anders gar nicht vorgetragen als in Form des Geſangs mit Begleitnng eines Inſtruments. Dieſer innige Zuſammenhang kann allerdings, je mehr die Poeſie ihr eigenes Weſen in den größeren, objektiven Formen ausbildet, nicht fortbeſtehen; der volle Sinneneindruck des muſikaliſchen Vortrags drückt auf die Entwicklung des rein Poetiſchen, ſtört das nötige Verweilen bei der Beſtimmtheit der innern Anſchauung; daher iſt es natürlich, daß ſolche unmittelbare Einheit beider Künſte ſich in jenen Zweig zurückzieht, deſſen notwendiges Erwachſen aus dem Verhältniſſe der Poeſie zum Gefühle ſich uns bereits angekündigt hat, in den lyriſchen. Doch iſt ſogleich hinzuzuſetzen, daß auch dies beſonders enge Verhältnis kein abſolutes iſt und, nachdem das urſprüngliche Band gemeinſchaftlichen Werdens des Textes und der Melodie ſich gelöſt hat, das ſtimmungsvollſte Lied für ſich beſtehen kann, ſo daß durch die muſikaliſche Kompoſition und den Vortrag etwas zwar innig Verwandtes, aber doch Neues und Anderes hinzukommt. Kurz, die rhythmiſche Form iſt, ohne notwendigen Zuſammenhang mit eigentlicher Muſik,

Digitized by Google

ein der Poeſie weſentliches Analogon von Muſik im Bau und Gang der gebundenen Sprache. Die Sache hat übrigens noch eine andere Seite, als die, von welcher wir hier ausgegangen ſind und wonach die poetiſche Stimmung den rhythmiſchen Gang und Klang der Sprache von ſelbſt mit ſich führt; neben dieſem Wege von innen nach außen beſteht eine Rückwirkung von außen nach innen: die rhythmiſch gehobene Rede trägt und hält den Dichter auf der Höhe der idealen Stimmung, warnt ihn, wo dieſelbe ins Platte fallen will, und leitet ſie in die äußerſten Spitzen, den einzelnen Ausdruck hinaus. Nur die Oppoſitionsſtellung im Kampfe gegen eine Dichtung, die in der Form aufzugehen drohte, konnte ein relatives Recht haben, im ernſten Drama grundſätzlich die proſaiſche Rede als Regel einzuführen, und die Vorkämpfer ſelbſt gingen unter Vorgang Leſſings im Nathan auf die gebundene Form zurück. Eine Vergleichung der erſten und zweiten Bearbeitung von Goethes Iphigenie gibt die intereſſanteſten Belege für unſern Satz (vgl. Goethes Iphigenie auf Tauris in ihrer erſten Geſtalt herausgeg. v. Ad. Stahr). Im bürgerlichen Luſtſpiel oder nach Shakeſpeares Vorgang in komiſchen Szenen, die ſich in das ernſte Drama miſchen, behauptet dagegen die Proſa ihr Recht, eben weil ſie anzeigt, daß hier das Gewöhnliche jene Geltung hat, welche ihm an ſich im Komiſchen gebührt. Die Auflöſung des Epos in den Roman war zugleich ein Übertritt dieſer Gattung auf den Boden der Realität mit ihren proſaiſchen Bedingungen und eben daher auch eine Auflöſung der rhythmiſchen Sprache in die Proſa; die Frage über Bedeutnng und Berechtigung dieſer Form kann hier noch nicht aufgenommen werden. Überall jedoch muß die proſaiſche Rede in der Poeſie wenigſtens durch einen Anklang des Rhythmiſchen, den Numerus, ausdrücken, daß hier geweihter Boden iſt, und ihren Eintritt rechtfertigen. — Es wirkt aber ferner die rhythmiſche Sprachform auf die Tätigkeit des Dichters auch in dem poſitiven Sinne zurück, daß ſie im Einzelnen poetiſche Gedanken in ihm weckt, welche in der Intention des Ganzen noch nicht angelegt waren. Auch hier hat die muſikähnlich gehobene Sprache etwas von der Natur eines Materials: es iſt mehrmals, namentlich in § 518, 1 geſagt, daß der Kampf mit dem Materiale auf die Erfindung ſo zurückwirkt, daß er Motive weckt. Wie manche ſchöne Dichterſtelle verdankt ihren Urſprung dem Zwang und Drang eines metriſchen Verhältniſſes, eines Reims!

Digitized by Google

Was die Persönlichkeit des Dichters betrifft, so ist ihm durch den wesentlichen Unterschied zwischen den bloßen Analogon von Musik in der rhythmischen Behandlung der Sprache und der wirklichen Tonkunst die Strenge und Länge der Schule erspart, welche der Musiker, wie der bildende Künstler bedarf. Dies ist schon § 520 Anm. 2 berührt. Der Dichter braucht überhaupt, da er mit einem wenig widerstrebenden Vehikel in dem flüssigen Elemente der Phantasie arbeitet, seiner Kunst nicht das Ganze seiner Lebensbestimmung zu widmen, wenn ihm nur Geschäft, Amt usw., dem er daneben sich widmen mag und das gegen die Versuchung zu überhitztem Phantasieleben den heilsamen Widerhalt einer gesunden Trockenheit gibt, die unentbehrliche Muße läßt. Freilich liegt in dieser größeren Freiheit vom Handwerk auch die stärkere Verlockung zum Dilettantismus.

§ 840

Da aber die Wirkungen der andern Künste in der Dichtkunst sich so wiederholen, daß sie in ein schlechthin neues Element versetzt werden, wodurch allein ihre Vereinigung möglich wird, so muß ihre Aufnahme auch mit einem großen Verluste verbunden sein: das Leben des Gefühls kann entfernt nicht mit der Innigkeit erschöpft werden wie in der Musik, das Sichtbare verliert die Schärfe, Deutlichkeit, geschlossene Objektivität, welche ihm die bildende Kunst gibt, und der Versuch, diesen Mangel durch verweilende Ausführung zu heben, gerät, sowie die Darstellung des Gleichzeitigen, durch den Widerspruch mit der Grundform der zeitlichen Fortbewegung in tiefe Schwierigkeiten.

Wenn sich mit der Innigkeit des Gefühls die Deutlichkeit der Vorstellung des Sichtbaren verbindet, wenn es nicht mehr in seiner Reinheit durch Töne, sondern vermittelst genannter Objekte ausgesprochen wird, wenn dies Tageslicht in sein Helldunkel fällt, so entweicht notwendig ein gutes Teil seines eigentümlichen Wesens; es bleibt nur warme Dunsthülle, die einen lichten Kern umgibt, welcher von anderer Natur ist. Daß es nach anderer Seite umfangreicher zur Darstellung kommt, haben wir im vorhergehenden Paragraphen gezeigt, bereits aber

Digitized by Google

auch ausgesprochen, daß damit ein Verlust in der Qualität verbunden sein muß. Und doch behält die Poesie von der Musik gerade so viel bei, um dadurch auch nach anderer Seite einen starken Verlust zu begründen. Musikalisch können wir nämlich ihre Innerlichkeit überhaupt nennen, ihr Wesen, sofern sie sich bloß an die innerlich gesetzte Sinnlichkeit wendet: und dadurch wird nun auch die Vorführung des Sichtbaren, wodurch sie die bildende Kunst in sich erneuert, mit einem tiefen Mangel unvermeidlich behaftet. Die innerlich gesetzte Sinnlichkeit, sofern in ihr der Prozeß der Umbildung des Aufgenommenen beginnt, heißt Einbildungskraft. Mit dieser Hereinziehung in das Innere verliert die Anschauung notwendig an Schärfe und Bestimmtheit, vgl. § 388, 1. Dieser Mangel wird auch durch die Phantasie als die zur Idealbildenden Tätigkeit erhobene Einbildung nicht ganz getilgt. Wenn dem reinen Bilde, das sie im Innern erzeugt, volle Objektivität (§ 391), sogar ganze sinnliche Lebendigkeit (§ 398) zuerkannt worden ist, so kann dies nur relativen Sinn haben; der Objektivität als bloß innerem Gegenüberstellen kommt nicht die Kraft der Unterscheidung zu wie dem Gegenschlage zwischen Subjekt und wirklichem, äußerem Objekt, dem lebendig sinnlichen Bilde, das nur innerer Schein ist, nicht die Deutlichkeit wie der eigentlichen, realen Erscheinung. Eben dadurch war ja der Übergang der Phantasie in die Kunst gefordert, welche dem innern Bilde wieder die Objektivität und Deutlichkeit des Naturschönen verleiht (§ 492, vgl. dazu besonders § 510). Die Kunst selbst aber, nachdem sie die Hauptformen der Darstellung in sinnlichem Materiale durchlaufen hat, kehrt nun auf höherer Stufe zu dem Standpunkte der Phantasie vor der Kunst zurück. „Auf höherer Stufe," denn der Unterschied ist klar: die Phantasie als Dichtkunst ist ja von der Phantasie, die noch nicht Kunst ist, wesentlich dadurch verschieden, daß sie sich nach außen erschließt, sich in einem technisch durchgeführten Gebilde mitteilt, wogegen das Gebilde der noch nicht künstlerisch tätigen Phantasie wesentlich noch ein unreifes ist; ihr Erzeugnis hat also nicht nur Objektivität in dem Sinne, wie das innere Idealbild überhaupt, sonderu die ganze entwickelte Objektivität der Kunstgestaltung; allein es bleibt in dieser Erschließung nach außen doch innerlich und muß daher die Unbestimmtheit und Undeutlichkeit des Phantasiebildes, das sich noch gar nicht erschlossen hat, doch in irgendeinem Sinne teilen; es hat Körper gewonnen, dessen Glieder in festem Kunstverhältnis

Digitized by Google

stehen, aber dies ist ein Körper, aus welchem der Blitz des Gedankens mit einer Bestimmtheit leuchtet, in welcher diejenige Bestimmtheit, Kompaktheit und Schärfe der Umrisse sich verzehrt, die dem Werke der bildenden Kunst eigen ist. Das vollständige, wirkliche Ausbreiten vor dem Auge bleibt der unendliche Vorteil des bildenden Künstlers vor dem Dichter. Es müssen nun auch die Inkongruenzen stärker betont werden, welche schon zu § 839 Anm. 1 berührt sind. Der Dichter wird der Undeutlichkeit, an welcher seine Bilder in Vergleichung mit denen des Malers leiden, durch ein Verweilen bei den einzelnen Zügen abzuhelfen streben. Allein es ist dies in Wahrheit kein Verweilen, denn in Zeitform darstellend rückt er ja fort. Dieser wichtige Satz ist hier vorerst einfach hinzustellen, in der Lehre vom Stil aber genauer auseinanderzusetzen und in seine Konsequenzen zu verfolgen. Es handelt sich jedoch nicht nur von der Deutlichkeit, sondern auch von der Gleichzeitigkeit. Wenn nämlich Mehreres, was auf weiten Räumen zu gleicher Zeit geschieht, dargestellt werden soll, so ist nicht die Vielheit an sich dem Dichter ein Hindernis, denn die Phantasie schaut gleichzeitig Vieles und er mag sein Gesichtsfeld strecken, so weit er will, aber die Teile des Vielen bewegen sich in der Zeitform, ein Geschehen ist darzustellen und der Dichter kann nur Eine dieser gleichzeitig laufenden Linien nach der andern verfolgen. Dies ist die andere Seite der Beengung, um welche er die freie Weite seiner Kunst erkauft; beide Seiten fassen sich zusammen in dem Widerspruche des Sukzessiven mit dem Simultanen.

§ 841

Dieser Verlust wird reichlich ersetzt durch das schlechthin Neue, was gewonnen ist. Zunächst liegt dies in der Vereinigung des Räumlichen und Zeitlichen: die Dichtkunst fesselt nicht einen Moment der Bewegung an das Nebeneinander des Raumes, sondern ihre Gestalten bewegen sich vor dem innern Auge wirklich und sie führt daher eine Reihe von Momenten vorüber, deren Abschluß nur der künstlerische Zweck bestimmt. Dieser wesentliche Fortschritt vereinigt sich mit den in § 838 hervorgehobenen Vorteilen.

Digitized by Google

Ein Teil des großen Vorſprungs der Poeſie, nicht in Eroberung neuer, aber unendlich neuer Erſchöpfung der Erſcheinungsgebiete, worin die andern Künſte ſich bewegen, iſt allerdings ſchon in § 838 aufgeführt; der Zuwachs an Ausdehnung über alle Art von Inhalt wurde ſchon dort hervorgehoben, um dann zunächſt die Verluſte auf demſelben Boden nachzuweiſen, hierauf aber nunmehr zu dem abſoluten Gewinn aufzuſteigen, der für dieſe Verluſte entſchädigt. Der quantitative Umfang des Darſtellbaren, von welchem dort die Rede war, iſt denn eine an ſich zwar höchſt bedeutende, verglichen jedoch mit dem unendlichen Gewinne, von dem jetzt die Rede iſt, noch untergeordnete Eroberung. Die Poeſie hat gewonnen eine Einheit des Nebeneinander im Raume und des Nacheinander in der Zeit. Das Werk der bildenden Kunſt feſſelt einen Zeitmoment im Raume, der Zuſchauer löſt wohl durch ſeine Phantaſie dieſe Feſſel wieder, indem er ſich aus dem fruchtbaren Momente, den der Künſtler gewählt hat, die vorhergehenden und folgenden entwickelt; er tut dies aber, obwohl auf Anlaß, doch nicht unter Anleitung des Künſtlers, es iſt alſo zufällig, ob er dies Vorher und Nachher ſich richtig oder falſch, ſchön oder unſchön vergegenwärtigt und wie weit er es fortführt, ja was das Letztere betrifft, ſo iſt überhaupt gar nicht zu beſtimmen, an welchem Punkte dieſer Reihe ſeine Phantaſie umbiegen und zu der unentwickelten Sammlung von Momenten in Einem entwickelten, die ihm das Kunſtwerk vor Augen ſtellt, zurückkehren ſoll. Man erkennt, daß dies trotz allem Charakter klarer Abgeſchloſſenheit ein Grundzug von Unreife, Unvollendung iſt, welcher der bildenden Kunſt anhängt. Der Dichter dagegen gibt die Reihe wirklich, er überläßt ſie nicht der ungewiſſen Fähigkeit der allgemeinen Phantaſie, er führt ſie künſtleriſch gebildet an unſerem innern Anſchauen vorüber, beginnt und ſchließt ſie, wo der innere Einheits- und Lebenspunkt ſeines Kunſtwerks es verlangt; wir ſehen den Apollo von Belvedere nicht nur, wie er abgeſchoſſen hat und dem Schuſſe triumphierend nachblickt, den Laokoon nicht nur, wie er von den Schlangen umſchnürt in Todesſchmerz aufſtöhnt, ſondern jenen, wie er den Feind erſieht, wie er ſchießt und nachher in ſeine Götterruhe zurückkehrt, dieſen, wie er die dämoniſchen Tiere mit Grauen erblickt, ſich mit ſeinen Söhnen auf den Altar flüchtet, erfaßt wird und wie er nach den letzten tödlichen Biſſen mit ihnen, eine tragiſche Leichengruppe,

Digitized by Google

hingeſtreckt liegt. Nun erſt nehme man wieder den rein quantitativen Gewinn hinzu, welcher ſchon in §§ 838 hervorgehoben iſt: ebenſo bewegt, wie die Figur oder Gruppe, die je zunächſt den Mittelpunkt ſeiner Darſtellung bildet, gibt uns der Dichter Alles mit, was rings dieſe Gruppe umgibt, ſoweit es ihm äſthetiſch beliebt, ſeinen Kreis zu ziehen, und dies gefüllte Ganze führt er dann zu den weiteren Momenten fort; eine ganze breite Maſſe der verſchiedenſten Gegenſtände in den verſchiedenſten Zuſtänden und Stimmungen kann er vor uns hinführen, einen ganzen, mächtigen Strom, der das unendliche Leben ſpiegelt, wälzt er gewaltig vor unſerem Innern vorüber. Die Schwierigkeiten, denen er nach dem vorherigen Paragraphen unterliegt, ſind darin keine abſoluten Hinderniſſe, ſie bedingen nur gewiſſe Geſetze des Verfahrens und ein gewiſſes Maß.

§ 842

Das Ganze des unendlichen Gewinns erhellt aber in der 1
Verbindung des Inhalts von § 837 mit § 841: die alſo bewegte Geſtaltenwelt erſcheint nicht nur allen Sinnen, ſondern dem innern Gehör weſentlich in der Form der Sprache, welche Alles in das volle Bewußtſein erhebt. Mit der geſamten ſichtbaren Welt kommt alſo die geſamte innere zur Darſtellung, und zwar ſo, daß jene ſich in dieſe, dieſe aber ſchließlich zur Handlung als dem wahren Ziele der dichteriſchen Weltauffaſſung konzentriert, welche demnach das Schöne wahrhaft in der Form der Perſönlichkeit (§ 19) verwirklicht. Die Handlung 2
begreift auch abſtrakte Gedanken in ſich und ſolche ſind, wofern ſie nur durch Empfindung und Leidenſchaft mit Veränderungen der Außenwelt in innerem Zuſammenhang ſtehen, von der Dichtkunſt keineswegs ausgeſchloſſen.

1) Der Dichter zeigt Geſtalten, bewegte Geſtalten und bewegt in einer Reihe von Momenten, wir ſehen ſie, wir hören ſie innerlich. Wir hören ſie aber nicht nur tönen, ſeufzen, lachen, weinen, ſondern auch ſprechen. Der Dichter ſpricht ſelbſt, er erzählt, was ſeine Per-

Digitized by Google

ſonen ſprechen, er kann ſie auch in der oratio recta ſprechen laſſen. Er ſagt uns, wie ſeine Perſonen das Geheimnis der Welt, alle Berührungen zwiſchen Welt und Menſch auffaſſen, er ſagt uns, wie er ſelbſt es auffaßt, er deutet Alles. Darin erſt vollendet ſich der Begriff der Einheit des Subjektiven und Objektiven in der Dichtkunſt: Alles geht ins Innere, wird zum Innern, wird hier durch die Sprache zu einem Bewußten, und umgekehrt: aller Ausfluß des menſchlichen Innern in der Welt, der zur Darſtellung kommt, wird mit der Ausdrücklichkeit des Worts auf dieſe ſeine Quelle zurückgeführt. Zunächſt iſt alſo klar, daß hiemit erſt die Lichtfackel in das Innere getragen iſt; alle Kunſt ſtellt das Innere dar, entfaltet die Welt, wie ſie der Geiſt beleuchtet, aber wo das Wort fehlt, treten doch nur dämmernd und höchſt unvollſtändig die weiten Gewölbe der unendlichen Innenwelt ins Licht. Was ein Menſchenherz in ſich bewegen, was es tun und leiden kann, in welchen unermeßlichen Weiſen die Welt es anregt, welche Abgründe und Höhen in ihm ſich auftun, welche unendlichen Kämpfe ſich in ihm entſpinnen, in welchen verwickelten Prozeſſen die Leidenſchaften, die Entſchlüſſe, die Charaktere reifen, welche Empfindungen ganze Maſſen, welche Kräfte die mächtige Wucht des Gemeinlebens beherrſchen, welche Ideen die Geſchichte regieren: Alles wird nun erſt offenbar, weil es ausgeſprochen wird. Dies Ausſprechen iſt aber immer zugleich das Zuſammenfaſſen der innern und äußern Welt: jene wird eben darum deutlich, weil durch das Wort alle Beziehungen auf dieſe, auf die Objekte, auf die Natur, auf die feſten Formen der Geſellſchaft, des Staats ausgedrückt, alle Seiten der Erſcheinung verwendet werden können, um Seelenbewegungen zum Verſtändniſſe zu bringen. Goethe bezeichnet das Weſen des Dichters, wenn er von Shakeſpeare rühmt, wie er das Geheimnis des Weltgeiſtes ausplaudert und verrät, wie es heraus muß und ſollten es die Steine verkündigen, wie ſeine Charaktere ihr Herz in der Hand tragen, wie ſie Uhren gleichen, deren durchſichtiges Zifferblatt das ganze innere Triebwerk ſehen ließe. Der Dichter zeigt die Welt, wie ſie ſich ſtetig im Subjekte zum Lichte des Bewußtſeins zuſammenfaßt, die Welt im idealen Einheitspunkte der Perſönlichkeit; er verwirklicht alſo mehr, als jeder andere Künſtler, was der angeführte Paragraph der Metaphyſik des Schönen aufgeſtellt hat: daß alles Schöne perſönlich iſt. Er macht die Welt durchſichtig, man ſieht durch alle Erſcheinung auf

Digitized by Google

den Brennpunkt, dem alles Äußere nur Anreiz, Organ und Stoff seiner freien Bestimmung ist. Wir haben von der Poesie bereits gesagt, der Ausdruck herrsche in ihr über die Form, wir haben ebendasselbe von der Malerei gesagt, aber auch in dieser Beziehung wiederholt sich der Charakter der Malerei in der Poesie auf höherer Stufe in unendlich intensiverem Sinne. — Die Auffassung der Welt unter dem Standpunkte der ausgesprochenen Persönlichkeit führt nun schließlich zum Standpunkte der Handlung. Die Persönlichkeit, mit dem Inhalte der Welt in unendlichen Wechselwirkungen erfüllt, bestimmt die Welt durch Denken und Handeln. Das Denken kann als solches nicht den herrschenden Inhalt eines Kunstwerks bilden, die Erschließung, die Verwirklichung der Persönlichkeit muß also die Handlung sein. Die Welt ist in der Anschauung der Poesie wesentlich Wille. In § 684, 2 ist der Malerei ein vorzüglich dramatischer Charakter zuerkannt. Dies im Gegensatze zu der Skulptur; vergleicht man aber jene Kunst mit der Poesie, so leuchtet ein, daß diese noch eine ganz andere Meisterin ist in der Durchführung der straffen Spannungen, der entscheidenden Momente, zuckenden Blitze der Tat. Das ist die Spitze, in welche sie das weite und tiefe Bild des innern Lebens zusammendrängt, das sie vor uns entfaltet; auf diese Spitze stellt sie die Welt; sie ist radikal, aus der Tiefe der Freiheit läßt sie die durchgreifenden Akte heranschwellen, welche den Faden des Gegebenen, die Macht des bloß Zuständlichen durchschneiden. Diese Stellnng der Welt unter den Standpunkt des Willens dar natürlich nicht in nackter Einfachheit verstanden werden; sie schließt z. B. den Zufall nicht aus, nur daß er nicht gilt, als sofern er vom Willen zum Motiv erhoben wird; es darf ferner nicht bloß an einzelne Willensakte gedacht werden, sondern ebensosehr an fortdauernde Folgen von solchen, an bestehende Zustände als Produkt des Gemeinwillens in weit verwickelter Wechselwirkung mit den Bedingungen der umgebenden Natur usw. Überhaupt wird die Poesie verschiedene Formen treiben, deren eine mittelbarer, die andere unmittelbarer die innere Einheit der Weltanschauung dieser Kunst bis zu solcher Straffheit entwickelt, und es ist das hier erst Angedeutete in der Lehre von den Zweigen wieder aufzunehmen. — Auch die Persönlichkeit des Dichters ist hier noch einmal ins Auge zu fassen: was zu §§ 385, 389 Anm. 2, 393, 2 als Bedingung der Phantasietätigkeit überhaupt aufgestellt

Digitized by Google

iſt: ein reiches Erfahrungsleben, das gilt ebenfalls mit beſonderem Nachdruck dem Dichter. Da in ſeiner Künſterhand alles Leben zum Seelenleben werden, da er die ganze Außenwelt ins Innere führen und wenden ſoll, ſo muß er mit dem ſcharfen Auge der objektiven Anſchauung den lebendigſten Nerv der Teilnahme vereinigen und dies kann er nicht, ohne in den Strudel des Lebens, das Meer der Leidenſchaften und tiefſten Kämpfe ſelbſt hineingeriſſen zu werden. Weſſen Bruſt das Leben nicht durchwühlt, wer nicht der Menſchheit ganzes Wohl und Wehe erlebt hat, iſt kein Dichter. Es iſt nicht vorausgeſetzt, daß buchſtäblich alles Schwerſte, Aufregendſte erlebt ſei, dem Dichtergemüte kann zum Himmel und zur Hölle werden, was Andere nur leicht anſtreift, aber genug muß erlebt ſein, um ſich in jedes Glied der Kette menſchlicher Erfahrungen lebendig verſetzen zu können. Um ſo ſtärker iſt aber auch die andere Forderung feſtzuhalten: wer aus dem wühlenden Kampfe nicht geſammelt und geläutert hervorgegangen iſt, der iſt auch kein Dichter, denn wir brauchen nicht aufs Neue zu beweiſen, daß das eigene Innere nicht mehr ſtoffartig mit einer Leidenſchaft verwachſen ſein darf, wenn ſie zum künſtleriſchen Stoffe werden ſoll. Shakeſpeares Sonette geben einen höchſt merkwürdigen Blick in ein Gemüt, das von furchtbaren Kämpfen durchwühlt iſt, aber ſich mit der ſtrengſten ethiſchen Kraft der Selbſtbeſtimmung daraus emporarbeitet und Verjüngung aus dem trinkt, was Vernichtung drohte; Tieck hat dies im Dichterleben tiefſinnig verwendet und durch Zuſammenſtellung mit R. Green und Marlowe dem Erhebungsprozeß Shakeſpeares die künſtleriſche Folie gegeben. Ein durchaus normales Bild für den Satz, von dem es ſich hier handelt, iſt auch Goethes Leben, namentlich die Entſtehung von Werthers Leiden, worauf ſchon in Anm. 2 zu § 393 hingewieſen iſt.

2) Es iſt ausdrücklich hervorzuheben, daß die Dichtkunſt fähig und berechtigt iſt, auch Abſtraktes auszuſprechen. Es ſteht dies nicht in Widerſpruch mit § 16, welcher ſtrenge die Verwechſlung der Idee mit dem abſtrakten Begriff ausſchließt, denn dort iſt die Rede vom Mittelpunkt eines äſthetiſchen Ganzen, hier von Solchem, was nur als Moment im Verlaufe dieſes Ganzen auftritt. Natürlich muß ein ſolches, an ſich proſaiſches, Moment in ſichtbarem Zuſammenhang von Grund oder Folge mit dem Mittelpunkte der lebendigen Idee des Dichtwerks ſtehen; ſo können ganz proſaiſche Verhältniſſe, z. B.

Digitized by Google

Rechtsfragen, die furchtbarsten Leidenschaften, Probleme des Wissens die schwersten Gemütskämpfe hervorrufen, umgekehrt sittliche Kräfte sich darin äußern, daß sie Taten ausführen, Lebensformen begründen, welche wesentlich prosaische Bestandteile mit sich führen, die vom Dichter auseinandergesetzt werden müssen, sie können ihre Fülle und Tiefe im Aussprechen von allgemeinen Wahrheiten, Sätzen der Weisheit offenbaren, wie der schlimme Charakter seine Verkehrtheit durch Lüge und Widerspruch. Ja alles dies ist vielmehr notwendig, wo die Kunst mit dem Mittel der Sprache das Leben in der Gesamtheit seiner Erscheinungsseiten darstellt, und es ist abermals zu erinnern, was die bildende Kunst entbehrt, indem sie alle diese Vermittlungen nicht nennen kann. Umfassende Kunstwerke der Poesie werden, indem ihnen so der Dichter unbeschadet der Objektivität und Konkretion ihres ästhetischen Lebenssitzes Gedanken in reiner Gedankenform einflechten darf, zu einem Schatze tiefer Wahrheiten; Shakespeares und Goethes Werke sind ganz durchsättigt mit dem Salze der Lebensweisheit. — Wir haben diesen Punkt schon berührt in der Lehre vom Erhabenen des Subjekts, § 103; hier, im Gebiete der Poesie, tritt er erst in volles und richtiges Licht.

§ 843

Vor diesen Mitteln und diesem Geiste der Poesie fallen die Schranken, welche der Einführung des Häßlichen auch im Gebiete der Malerei noch gesetzt sind, und es bleibt nur noch die allgemeine ästhetische Bedingung übrig, daß sich dasselbe in ein Erhabenes oder Komisches auflöse. Sie erschöpft nicht nur diese widerstreitenden Formen, sondern auch das einfach Schöne in einer Weite und Tiefe wie keine andere Kunst.

Die Mittel, wodurch die Malerei befähigt ist, Häßliches ästhetisch aufzulösen, erkannten wir in der Vielheit von Erscheinungen, die sie in Einem Bilde zu vereinigen vermag und durch die es ihr möglich wird, den an sich abstoßenden Eindruck einer Form im Fortgang zu andern, schöneren, aufzuheben, ferner in dem fortleitenden, dämpfenden Charakter der Farbe und endlich überhaupt in der Herrschaft des Ausdrucks über die Form. Die Poesie besitzt nicht nur diese Mittel,

Digitized by Google

ſondern ungleich mehr. Sie ſchwächt überhaupt und vor Allem die Graßheit der unmittelbaren Erſcheinung des Häßlichen ſchon dadurch, daß ſie es nur der innern Anſchauung vorführt. Mit dem Satze in § 837 Anm., daß das nur vorgeſtellte Furchtbare unendlich ſtärker wirke als das wirklich geſchaute („Schrecken der Einbildung ſind furchtbarer als wirkliche" ſagt Macbeth), ſteht dieſe Wahrheit in keinem Widerſpruch, denn was durch die Verhüllung vor dem äußern Sinne geſchwächt wird, iſt eben nicht das Furchtbare, ſondern das Häßliche, das zu ſehr als ſolches ſich zu fühlen gibt, um ſich in das Furchtbare poetiſch aufzulöſen, wenn dieſe Schwächung nicht ſtattfindet. Unter Anderem wird es hiedurch möglich, ſelbſt einen Sinneneindruck zu vergegenwärtigen, in welchem das Häßliche recht eigentlich als ein Ekelhaftes auftritt: den Geſtank; der Dichter kann dieſe apprehenſive Wirkung als Hebel des Furchtbaren (z. B. mephitiſche Dünſte der Flüſſe der Unterwelt, verweſender Leichname) ſo verwenden, daß der Ekel nur ein Mittel iſt, Grauen zu wecken. Er kann aber auch, was den einen Sinn beleidigt, zugleich einem andern zu vernehmen geben, das Übergewicht des Intereſſes im Sinne des Furchtbaren dieſem zuſchieben und ſo das Häßliche, was jenen verletzt, zu einem bloßen Moment herabſetzen: „wenn Virgils Laokoon ſchreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig iſt und daß dieſes große Maul häßlich läßt? Genug, daß: clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör iſt, mag er doch für das Geſicht ſein, was er will" (Leſſing, Laokoon Kap. 4). Hier dient alſo dem Dichter die gleichzeitige Verbindung eines Zugs mit andern Zügen; das wichtigſte Auflöſungsmittel aber iſt ihm natürlich das ſukzeſſive Fortrücken im Gegenſatze gegen das Fixieren des Moments in der bildenden Kunſt: das Bild, das ſchwebend am innern Sinne vorüberzieht, läßt ſich unendlich leichter in die poſitive anderweitige Wirkung überleiten, die es, an ſich häßlich, hervorrufen ſoll; der Laokoon ſchiene im Marmor unabläſſig zu ſchreien, bei dem Dichter ſchreit er nur einen Augenblick (Leſſing a. a. O. Kap. 3); wie aber ein ſolcher weitgeöffneter Mund auf die Leinwand gefeſſelt ſich ausnimmt, kann man an dem gekreuzigten Petrus von Rubens in Köln ſehen. Es iſt ſchon in der Lehre von der Bildnerkunſt gezeigt worden, daß Leſſing unrecht hat, wenn er der bildenden Kunſt (obwohl er im Allgemeinen natürlich zugibt, daß

Digitized by Google

ſie die Bewegung erraten laſſen, daß ſie Handlungen andeutungsweiſe durch Körper ausdrücken kann), doch das entſchieden Tranſitoriſche verſchließt, vgl. §§ 613 und 623; zu dem letztern Paragraphen iſt der Satz aufgeſtellt: verboten iſt nicht das Augenblickliche an ſich, ſondern das, deſſen Anblick nur einen Augenblick erträglich iſt. Auch Frauenſtädt (Äſth. Fragen XIV) weiſt nach, daß Leſſing hier die Form des dargeſtellten Gegenſtandes nnd die Natur des Materials, worin dargeſtellt wird, miteinander verwechſelt, indem die Fixierung im dauernden Materiale keineswegs die abgebildete Bewegung in räumliche Dauer verwandelt, alſo z. B. der fliegende Vogel darum, weil ſein Bild auf der Leinwand feſthaftet, keineswegs zu einem ruhenden wird. Nur fehlt er dann ſelbſt gegen die Logik, wenn er ſagt, in der Poeſie werden gewiſſe Darſtellungen, welche nicht wegen ihrer Bewegtheit an ſich, ſondern wegen der grellen Art derſelben aus der Skulptur und Malerei auszuſchließen ſeien, darum möglich, weil dieſe durch das hörbare, minder lebhaft und anſchaulich wirkende Wort ſchildere; hier verwechſelt er ſelbſt Inhalt und Darſtellungsweiſe; es ſollte heißen: weil die Poeſie vermittelſt des Worts nur auf die Phantaſie, nicht auf die äußere Anſchauung wirke. Darin liegt dann als beſonderes Moment, daß durch jenes Vehikel, deſſen Laut mit dem Dargeſtellten an ſich gar nichts zu ſchaffen hat, auch Gehörseindrücke vergegenwärtigt werden können, und dies eben iſt der Fall in dem Beiſpiele von Laokoon. Der geöffnete Mund wäre im Marmor oder auf der Leinwand nicht darum häßlich, weil ſchreien momentan, ſondern weil es, für das Auge allein dargeſtellt, ein Momentanes häßlicher Art iſt; der Dichter aber gibt uns nur eine ſchwache Vorſtellung vom offenen Mund und lenkt uns überdies auf den furchtbaren Laut ab. Übrigens, nachdem man einer wiſſenſchaftlichen Verwechſlung von Inhalt und Darſtellungsmittel gehörig vorgebeugt, hat man dann dennoch nicht zu überſehen, daß der Zuſchauer bis zu einem gewiſſen Grade allerdings dieſes auf jenen in ſeinem Gefühl unwillkürlich überträgt, und dies iſt eben der Fall bei Solchem, was, wenn es mehr als momentan iſt, widerlich wird; da meint man denn, es wolle ſich, von der bildenden Kunſt techniſch feſtgehalten, auch wirklich für permanent erklären. Daher bleibt trotz der urſprünglichen Verwechſlung Leſſings Satz richtig, daß der Laokoon im Marmor immer zu ſchreien ſchiene, während der des Dich-

Digitized by Google

ters nur einen Augenblick ſchreit. — Ein weiteres Mittel, wodurch die Poeſie das Häßliche in erweitertem Umfang einzuführen und aufzulöſen ſich befähigt, iſt die Farbe. Sie teilt es mit der Malerei, es hat aber für ſie, wie für die letztere, nicht nur die Bedeutung eines mildernden Übermittelns an einen andern Sinn, ſondern einer Eintiefung der ganzen Erſcheinungswelt und einer Dämpfung ihrer Härten durch die Herrſchaft des Ausdrucks über die Form. Der Dichter hat aber durch das Wort noch einen Reichtum von andern Vorteilen, denn er bringt vermittelſt desſelben eine Summe von Zügen herbei, die ſämtlich verhindern, daß das Häßliche ſich als ſolches verhärte, und es ſchließlich als Moment in den Fluß der Handlung überführen. Leſſing zeigt a. a. O., wie Laokoons Schreien das Störende auch dadurch verliert, daß uns der Dichter ſo viele andere Züge des unglücklichen Prieſters kennen lehrt. Angeſichts ſolcher Freiheit erhellt noch entſchiedener als bei andern Künſten, daß der Begriff einer bloßen Zulaſſung des Häßlichen unzulänglich iſt: die Poeſie kann nicht nur, ſondern ſie will und ſoll das Häßliche erſt in ſeinem ganzen und wahren Weſen in die Kunſt einführen, denn das Häßliche iſt ſchließlich (vgl. § 108 Anm. 1) das Böſe in ſeiner Erſcheinung und erſt dieſe Kunſt öffnet ja wahrhaft die innere, die ſittliche Welt, welche ohne die Kontraſtwirkungen und das Ferment des Böſen gar nicht denkbar iſt. Durch die reichen Mittel des Dichters wird es nun in den tiefen geiſtigen Zuſammenhang geſetzt, der es gleichzeitig verſtärkt und mildert. Es erhält einen eigentümlichen dämoniſchen Reiz, indem es mit dem Großen und Edeln geheimnisvoll ſich verwickelt und in ſeiner äußerſten Verirrung noch einen verführeriſchen Erinnerungsſchimmer des Schönen auf der Stirne trägt.

Mit der vollen Enthüllung der innern Welt öffnen ſich aber auch erſt alle jene Widerſprüche, durch welche dem Häßlichen ſein Stachel genommen, vielmehr in einen Reiz zum Lachen verwandelt wird, und ein gemalter Falſtaff iſt nicht halb ſo komiſch als der wandelnde, ſprechende, handelnde, dem wir in das Spiel hineinſehen, das ſeine Genußſucht, ſein Witz und ſein Gewiſſen miteinander treiben wie drei Eimer, die immer ihren Stoff ineinander herüber- und hinübergießen. Die Metaphyſik des Schönen hat gezeigt, daß keine ſeiner Grundformen nach der Seite ſeines Inhaltes ſo entſchieden ein Hergang, ein Verlauf und nach der ſubjektiven Seite ſo prägnant ein Akt des

Digitized by Google

Bewußtseins ist wie das Komische. Daraus folgt, daß nur diejenige Kunst, welche wirkliche Bewegung darstellt und durch die Sprache eine Kunst des Bewußtseins ist, diese Welt erschöpfen kann. Wir haben gesehen, wie die Malerei trotz ihren erweiterten Grenzen im Grunde sehr zurückhaltend, mäßig im Komischen ist und sein muß. Der Dichter also erst entfesselt alle Geister des Humors, er erst zeigt uns, wie Weisheit und Torheit, Kraft und Schwäche in den Tiefen des Gemüts miteinander ihr Spiel treiben, und führt dies Spiel an das Tageslicht der bewegten, springenden Handlung heraus.

Die Grenze des Verzerrten und Tollen liegt daher für den Dichter einzig in dem allgemeinen ästhetischen Gesetze, daß es sich nicht als solches verselbständige, sondern in eine jener kontrastierenden Formen des Schönen überlaufe; es steht zwischen ihm und diesem Reichsgesetze keine Zwischeninstanz, er ist reichsunmittelbar. Allein auch das einfach Schöne erscheint in unendlich vertiefter Anmut, wenn es durch die Kunst des Bewußtseins und der Sprache wesentlich als Seelenschönheit auftritt. Ein Wort kann einen innern Himmel der Liebe, Reinheit, Unschuld enthüllen, in dessen Herrlichkeit der bildende Künstler mit allen seinen Mitteln uns so nicht blicken lassen kann; die Seelenanmut einer Margarete im Faust, einer Kordelia, Ophelia, Desdemona ist dem Griffel und Pinsel unerreichbar.

§ 844

Hiemit ergibt sich, daß die Poesie noch mehr als die Malerei (vgl. § 657) auf das Prinzip der indirekten Idealisierung gewiesen ist. Dennoch wird dadurch das entgegengesetzte der direkten Idealisierung weniger, als in jener Kunst, auf die Seite gedrängt.

Das Häßliche ist, wie wir gesehen haben, da, wo alle Kunstmittel vorhanden sind, es aufzulösen, nicht bloß zugelassen, sondern es wird herbeigerufen, die Kunst muß es wollen. Das Häßliche ist nur die Spitze einer Formenwelt, welche in ihren niedrigeren Graden bloß abweichend vom rein entwickelten Normaltypus einer Gattung, unregelmäßig usw. genannt wird. Es geht nun in der Poesie der Zug der Auffassungsweise notwendig dahin, daß nicht die einzelne Gestalt im

Digitized by Google

Sinne des Normaltypus ſchön ſei, ſondern das Schöne aus einer Geſamtwirkung entſpringe, worin mehr oder minder unregelmäßige, vom Maßſtab ihrer Gattung mit mehr oder minder Eigenheit bis zur Empörung des Häßlichen abweichende Erſcheinungen zuſammentreten. Der Grund davon iſt zunächſt ebenderſelbe wie in der Malerei: die Mitaufnahme des die Hauptgeſtalten Umgebenden, die überleitende, dämpfende Farbe, die freie Einführung einer Vielheit von Geſtalten, das Vorwiegen des Ausdrucks über die Form: alles dies zieht ſozuſagen an der einzelnen Geſtalt, lockert die Selbſtändigkeit der äſthetiſchen Geltung auf, die ihr in der Götter bildenden Plaſtik zukommt, und verändert den feſten Körper des Schönen in ein ergoſſenes Fluidum, ſeinen Buchſtaben in einen Geiſt, der zwiſchen den Zeilen zu leſen iſt. Erwägt man nun, daß in der Poeſie alle jene Momente ſich nicht nur unendlich erweitern, ſondern daß noch das wirkliche Fortrücken, die Zeitform hinzukommt, ſo kann kein Zweifel ſein, daß eine ſo geiſtig bewegte Kunſt die Würze des Umwegs durch das Indirekte dem geraden Wege des Schönen vorzieht. Hier wird der Strahl der Schönheit aus einer Gärung aufblitzen, in welcher die reine Schönheitslinie nicht gefordert iſt, der Gott wird ſeine Marmorſchönheit opfern und wenn tiefe Seelenkonflikte ſeine Geſtalt zerfurchen, ſo wird das klar geſprochene Wort dieſe Furchen deuten. Der Einzelne wird Glied in der Kette einer Handlung mit weitem, Natur und Geſchichte nmfaſſendem Horizonte werden, der Stempel des tief und allſeitig Durchabeiteten wird ſich daher ſeiner Erſcheinung aufdrücken, wie ſie vor unſerem innern Auge vorüberzieht. Trotzdem wird das Prinzip der direkten Idealiſierung von dem der indirekten in der Poeſie nicht nur nicht ſchlechthin unterdrückt ſein, wie ja dies auch in der Malerei nicht der Fall iſt (vgl. § 657), ſondern es wird unter der Herrſchaft desſelben noch ein ungleich größeres Recht fortbehaupten als in dieſer Kunſt. Zum Beweiſe ziehen wir aus der Geſchichte beider Künſte die einfache Tatſache herbei, daß Homer unzweifelhaft ganz Dichter iſt, während der Malerei der Alten ſpezifiſche Eigenſchaften fehlen, welche zum vollen Begriffe dieſer Kunſt gehören. Das Stilprinzip in beiden iſt hier das direkt ideale, die Malerei aber leidet darunter, die Poeſie nicht. Hätte jene das Helldunkel, die Dimenſion der Tiefe, die figurenreichere Kompoſition und die Vielſeitigkeit des Ausdrucks entwickelt, wie das innere Weſen der Malerei dahin drängt, ſo hätte ſie charakte-

Digitized by Google

ristisch, individualisierend werden müssen, die Poesie dagegen entfaltete ihre sämtlichen Mittel und konnte doch plastisch schön bleiben, so daß ein Thersites einsam im Saale der Homerischen Statuen wandelt. Es scheint auffallend, daß eine Kunst, in welcher das Salz der Negativität im Verhältnisse zwischen Ausdruck und Form noch um so viel stärker ist als in der Malerei, daß die Poesie doch in den Grenzen einer prinzipiellen Auffassung, welcher diese Negativität fremd ist, auf dem Boden einer einfach ruhigen Harmonie zwischen Ausdruck und Form eine so viel unzweifelhaftere, den spezifischen Bedingungen des bestimmten Kunstgebiets entsprechende ebenbürtige Welt der Schönheit schaffen kann. Es erklärt sich aber diese Erscheinung einmal daraus, daß in der Poesie die Farbe kein so wesentliches Moment ist, wie in der Malerei, daß jene vielmehr leichter als diese dem Formgefühle wieder ein gewisses Übergewicht über das Farbgefühl geben kann. Die Farbe in ihrer Ausbildung zu einer gesättigten Welt unendlicher Übergänge, Durchkreuzungen von Licht und Dunkel ist es vorzüglich, was den Akzent auf eine Art des Ausdrucks wirft, die einen gewissen Bruch zwischen dem Innern und Äußern voraussetzt, was die Kräfte, Eigenschaften, Beziehungen jedes Wesens zur Außenwelt so reich spezialisiert, daß die einfachere Grundlinie der Schönheit, welche auf naturvolle Harmonie des Gemütslebens weist, in dieser Kunst zu matt, zu uninteressant erscheint. Die Gebilde, welche die Dichtung vor unsere Phantasie führt, haben nun allerdings auch Farbe, über Homers Welt wölbt sich der tiefblaue Himmel des Südens und glänzt alles Leben im glühenden Sonnenlichte. Allein wenn alle Züge der Erscheinung, wie sie nur der innerlichen Sinnlichkeit vorschwebt, unbestimmter werden, so gilt dies doch mehr von der Farbe als vom Umriß; dieser zeichnet sich deutlicher und schärfer vor das Auge der Einbildungskraft, weil er *Linie* ist. Es ist doch ungleich mehr Umriß- als Farbenfreude, was wir bei Homers Gebilden als Objekten des inneren Sehens genießen. Die Poesie bleibt daher weniger als die Malerei hinter den Bedingungen ihrer spezifischen Kunstform zurück, wenn sie die Zeichnung über die Farbe herrschen läßt; die Zeichnung führt aber als das plastische Element mehr dem Prinzip der direkten Idealisierung zu. Dies ist aber noch nicht die ganze Begründung; zunächst ist das Element Bewegung noch in Betracht zu ziehen. Dieselbe geht in der Dichtkunst, wiewohl nur innerlich geschaut, doch wirklich vor

Digitized by Google

ſich wie in keiner bildenden Kunſt. Sie hat ihr eigenes Reich der Schönheit in die Welle der Anmut; ihm ſteht eine andere Welt von Bewegungen gegenüber, welche wir gebrochene nennen können und welche auf ein inneres Leben hinweiſen, das aus der Einfalt urſprünglicher Harmonie des Seelenlebens herausgetreten iſt. Der Dichter, der ſich des Vorteils erfreut, daß ihm wirklich bewegte Geſtalten zu Gebote ſtehen, wird nun mit demſelben Fuge die eine oder die andere Welt des Charakters der Bewegung zu der ſeinigen machen können. Hiemit haben wir aber die Frage bereis in ihren wahren Mittelpunkt, in das Innere, in die Form des Seelenlebens geführt, indem wir die Anmut der Bewegung ſogleich mit ihrem innern Grunde, der Schönheit der Gemütseinfalt, zuſammennehmen mußten. Nun iſt nach allem Obigen keine Frage, daß die Poeſie unendlich erweiterte Mittel beſitzt, jede verwickeltſte Brechung des einfach ſchönen Seelenlebens, das ſich mit der Sinnlichkeit in gediegener Harmonie ergeht, in alle ihre Ecken und Härten zu verfolgen, und der Beſitz dieſer Mittel iſt natürlich zugleich der Wille, ſie anzuwenden; allein man überſehe nicht, daß jene Welt des Gemütslebens nur auf dem vergleichenden Standpunkt einfach, ungebrochen, harmoniſch iſt, daß ſie an ſich ein bewegtes Leben voll von Kämpfen bis zu den äußerſten tragiſchen Konflikten umfaſſen kann, Alles mit nur weniger vertiefter Reſonanz und daher in gewiſſen Grenzen der Form, welche die unzartere Ausbiegung, den ſchrofferen Sprung von einer Stimmung in die andere, den tieferen Griff in die Härte der Lebensbedingungen ausſchließen. Die Poeſie muß nun gerade einen beſonderen Beruf in ſich tragen, die Bewegtheit, welche auch dieſer Lebensform zukommt, mit dem Umfang ihrer Mittel zu entfalten, wie es die Malerei, ohne ihre Mittel von ihrem wahren Ziele zurückzuhalten, nicht vermag, einen Beruf, zu zeigen, daß eine Welt, die für den Maler zu leiſe, zu ungeſalzen iſt, unter ihrer Hand auflebt, ſich vertieft und erweitert, die volle Würze ſtark wirkender Gegenſätze empfängt. Kurz das Verhältnis iſt dieſes: der plaſtiſche Standpunkt hindert die Malerei, wenn er auf ſie übergetragen wird, an der vollen Ausbildung ihres Weſens als ſpezifiſche Kunſtform, aber nicht ebenſo die Dichtkunſt: ſie kann eine Welt von Statuen, worin wie in der Skulptur das Geſetz gilt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſei, beſeelen und nach allen Seiten beleben, weil ſie die Sprache und die wirkliche Bewegung in der Macht hat. Dieſe Auffaſſung wird ſich

Digitized by Google

dann über alle Seiten der Behandlung des Stoffs erſtecken: wie die einzelne geſchilderte Perſönlichkeit, ſo die Welt, die Kulturformen, die Natur umher, ſo in der künſtleriſchen Form an ſich die Sprache, die ganze Kompoſition; alles wird Ausdruck der „folgerechten, Übereinſtimmung liebenden Denkart" ſein, welcher Mercutio und die Amme in Romeo und Julia als „poſſenhafte Intermezziſten unerträglich ſind" (Goethes Werke B. 45 S. 54). — Der hier aufgeſtellte Satz wird ſeine nähere Anwendung in dem Abſchnitt über den poetiſchen Stil finden und hier die ganze Bedeutung ſeiner Konſequenzen zutage treten.

§ 845

Vermöge dieſer Eigenſchaften kommt der Poeſie der Charakter der Allgemeinheit zu; ſie ſtellt gegenüber den andern Künſten den Begriff der Kunſt an ſich dar; die beziehungsweiſe Leichtigkeit ihrer Übung iſt nur ein Ausdruck ihrer geiſtigen Natur. Daher verhält ſie ſich anders zur zeitlichen Entwicklung als jene: ſie eilt ihnen in naiver Form mit der Muſik vereinigt, aber auch in höherer Ausbildung voran, ſie iſt keiner Nation fremd, ſie iſt daher die älteſte Kunſt; aber zu voller Entwicklung ihres Weſens iſt moderne Kultur vorausgeſetzt, daher iſt ſie ebenſoſehr die neueſte Kunſt.

Der Hauptſatz dieſes Paragraphen iſt ſchon durch den Inhalt des vorhergehenden eingeleitet, denn wenn die Poeſie auf einer Baſis der Auffaſſung,wobei die höchſte der bildenden Künſte, die Malerei, nicht zu voller Entwicklung gelangen kann, doch in einer Form aufzutreten vermag, welcher kein Merkmal der Kunſt mangelt, ſo ſieht man in ein Verhältnis, worin die Koordination mit den andern Künſten aufhört und die Dichtung von ihnen gelöſt wie ein feiner Äther über feſten Körpern erſcheint, ja die Stellung des Begriffs zu den realen Individuen einnimmt. Sie verhält ſich zum Syſtem der Künſte wie das bedeutendſte Nervenzentrum, das Gehirn, zu den untergeordneten Nervenzentren und zu den Gliedern, nur daß man dies Bild ja nicht ſo verſtehen darf, wie Richard Wagner es braucht, als bezeichne es das Denken im Gegenſatze von Empfinden und Anſchauen, denn die Poeſie

Digitized by Google

iſt ja vielmehr die ganze Kunſt, vereinigt Empfinden und Anſchauen, die Muſik und die bildenden Künſte, eben wie im Gehirn jede Tätigkeit des ganzen Organismus konzentriert iſt, vorgebildet wird. Der Begriff der Allgemeinheit trägt ſich nun auf das Hiſtoriſche ſo über, daß ſie von jedem Volk in jedem Bildungszuſtande geübt wird, nach Goethes Wort „eine Welt- und Völkergabe“ iſt und daß ſie in der einzelnen Epoche den ſchweren Gang der andern Künſte nicht abwartet, ſondern ihnen vorauseilt. Natürlich erklärt ſich dies vor Allem aus der Geſchmeidigkeit ihres Vehikels, der Sprache: denn obwohl dieſelbe künſtleriſch, techniſch gebildet werden muß, iſt doch dieſe Arbeit dadurch unendlich erleichtert, daß hier dem Subjekte kein fremder Stoff mit der Sprödigkeit des Objekts gegenüberſteht wie im eigentlichen Materiale bei den andern Künſten, ſondern eine Äußerungsform, die an ſich zum Leben des Subjekts gehört, nur edler, ſchwungvoller, gemeſſener zu geſtalten iſt. Dieſe techniſche Leichtigkeit iſt daher nur die andere Seite der relativen Körperloſigkeit, der Geiſtigkeit der Poeſie. Es erhellt aus dem Weſen einer ſolchen Kunſt, warum auch das ſpeziellere Talent für ſie ungleich verbreiteter iſt als die Begabung für andere Künſte, denn ſie liegt ja in dem reinen, menſchlichen Weſen unmittelbarer, inniger begründet, als dieſe. Ihre eng verwandte Nachbarin, die Muſik, ſcheint als die ſubjektive Kunſtform auf dieſe Bedeutung mehr Anſpruch machen zu können und demnach ſollte man meinen, das Talent für ſie ſei verbreiteter. Allein das wahrhaft allgemein Menſchliche iſt nicht das Gefühl, ſondern der Geiſt, der ſeiner Natur nach nicht lange im bloßen Gefühle verweilt. Im Gefühle verharren iſt individuell und ſoll es für ſich fixiert werden, ſo bedarf es einer Begabung, die eine beſondere Organiſation des Gehörs vorausſetzt, wie ſie in ſolcher Beſtimmtheit für die Auffaſſung und Behandlung des Rhythmiſchen in der poetiſchen Sprache nicht gefordert iſt, denn gar Mancher hat feinen Sinn für Versbau und dabei doch kein muſikaliſches Gehör. Dennoch macht ſich die innige Nachbarſchaft beider Künſte auch im zeitlichen Verhältniſſe geltend; denn man kann von jeder ſagen, ſie ſei die älteſte Kunſt, und der ſcheinbare Widerſpruch löſt ſich in dem Satz auf, daß beide vereinigt die älteſte Kunſt ſind. Es iſt ein altes und wahres Wort, daß die Poeſie älter ſei als die Proſa. Wo der Menſch zum erſten Male die Welt mit erwachtem Geiſt im Lichte des Allgemeinen betrachtet, da ſpricht er dies nicht

Digitized by Google

auf dem Wege aus, der durch eine Reihe verständiger Vermittlungen bei der Idee anlangt, sondern unmittelbar in der idealen Stimmung und Anschauung. So entsteht eine ursprüngliche und unmittelbare Dichtkunst, welche, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Poesie, relativ kunstlos, Produkt der Volksphantasie, Kunst vor der Kunst, naive Kunst (vgl. § 519) ist, und diese Form des unmittelbaren Hervorbrechens teilt die Poesie nicht nur mit der Musik, sondern beide Künste treten in derselben durchaus gebunden auf als Volkslied. In § 766, der darauf schon hingewiesen, ist auch gezeigt, daß die Musik, wie im naiven Zustand eine durchaus frühe, ebensosehr, in ausgebildeter Form, eine wesentlich späte, moderne Kunst sei. Dies gilt auch von der Dichtkunst, doch mit Unterschied. Um in dem rein subjektiven Gebiete eine Fülle und Reife der Schönen zu erreichen, ist eine Summe von Erfahrung und Durcharbeitung des menschlichen Geistes und Herzens vorausgesetzt, welche in dem engsten Sinne modern heißt, wonach wir die Kunstepoche der Jahrhunderte seit der Auflösung des mittelalterlichen Ideals darunter verstehen, denn früher hat es doch eine wahre Musik in der ganzen Bedeutung des Wortes nicht gegeben. Eine ganze und wahre, eine ausgebildete Poesie, eine Kunstpoesie haben dagegen alle Kulturvölker in den verschiedenen Hauptperioden ihrer Geschichte gehabt; nur gewisse Zweige derselben — der lyrische und dramatische, wie wir sehen werden — setzen den modernen Zustand einer vielseitigen und tiefen Entwicklung des subjektiven Lebens, einer Fülle von Erfahrung voraus, doch nicht in dem ausschließlichen Sinne des Worts, wie dies bei der Musik der Fall ist, sondern in dem relativen, wie derselbe auch in einer Völkerbildung eintrat, die unserer Gegenwart als eine kindliche erscheint, für die Völker selbst aber eine späte Stufe ihres Kulturgangs war. Doch stellt sich die Sache bei dem Drama etwas anders als bei der Lyrik: es konnte sich zu dem Inbegriff dessen, was es spezifisch sein soll, erst in der eigentlich modernen Zeit, in dem Kunstideal unserer Jahrhunderte entwickeln.

c) Die einzelnen Momente.

§ 846

In der Poesie kommt zuerst das Stilgesetz in Betracht, 1
weil unabhängig von einem eigentlichen Materiale die ganze

Digitized by Google

Tätigkeit von der innern Auffassung ausgeht und nur an die Gesetze gebunden ist, die sich aus dem Wesen der Phantasie und
2 ihrem Verhältnis zum Vehikel ergeben. Die erste Bestimmung dieses Gesetzes ist negativ, gegen die Verirrung auf den Boden der andern Künste gerichtet, welche der Poesie dadurch nahe liegt, daß in gewissem Sinne diese in ihr vereinigt sind. Die Poesie vergeht sich in die Musik, wenn sie gestaltlos im unbestimmten Weben der subjektiven Empfindung sich bewegt oder wenn sie die Technik der künstlerischen Sprachform zu ihrem hauptsächlichen Augenmerk und ihrem Ausgangspunkte macht.

1) Wollte man in der speziellen Erörterung des Wesens der Poesie vom äußeren Verfahren, hier von der Verskunst ausgehen, so geriete man in die Schwierigkeit, daß man in den tiefen und wesentlichen Gegensatz in der musikalischen Behandlung der Sprache, der in der klassischen und romantischen Form gegeben ist, darstellen müßte, ehe man seinen innern Grund, den Unterschied der ganzen Gefühls- und Auffassungsweise, ins Licht gesetzt hätte. Die Betrachtung dieses historischen Unterschieds gehört aber allerdings in den gegenwärtigen Abschnitt, er kann nebst allem Historischen nicht in einen besonderen geschichtlichen Teil verwiesen werden, denn die Trennung des Geschichtlichen vom Systematischen ist überhaupt in der Lehre von der Dichtkunst nicht mehr wie in der Lehre von den andern Künsten möglich. Es leuchtet dies zum voraus ein, wenn man namentlich bedenkt, was hier aus der Darstellung der Zweige würde, wenn man die großen Unterschiede, welche durch die Geschichte der Poesie in ihnen ausgebildet worden sind, einem besondern Abschnitte vorbehielte oder, da dies eben nicht möglich ist, welche schleppende Wiederholung entstünde. Ebenso erhellt von selbst, daß die Art der poetischen Darstellung, wie sie in ihrem Unterschiede von der prosaischen demnächst zur Sprache kommen muß, die prinzipielle Erörterung des Stilgesetzes schon voraussetzt, denn eine wesentliche Verschiedenheit des Weges, den das dichterische Verfahren in dieser Beziehung einschlägt, hat ihren Grund ebenfalls in jenem Gegensatze der ganzen Auffassungsweise, der an sich im Stilprinzip eingeschlossen ist. Dies ist der negative Beweis für die gewählte Ordnung, der Beweis aus den Übelständen, die sich im andern

Digitized by Google

Fall ergäben; der positive liegt darin, daß die Poesie kein eigentliches Material mehr hat. Das Verfahren dieser Kunst ist nicht, wie bei den andern Künsten, aus den Bedingungen eines bestimmten äußeren Stoffes abzuleiten, den sich die Phantasie zwar frei erwählt, durch den sie sich aber auch feste Schranken setzt; an die Stelle des Materials tritt ja hier die Phantasie des Zuhörers, und in welchem Charakter der Formgebung sie bearbeitet werden soll, dies hängt nur von der innern Auffassungsweise des Dichters ab. Er ist hierin allerdings nicht schlechthin frei, sondern, wie der Bildner und Maler an Schwere, Ausdehnung, Licht, Farbe usw., an bestimmte Gesetze gebunden, aber doch nur an solche, die aus seinem geistigen Elemente, nämlich aus dem Wesen der Phantasie fließen. Hier liegt dasjenige, was den körperlichen und tonischen Stoffbedingungen in den andern Künsten entspricht. Die Poesie ist auch in diesem Sinne reichsunmittelbar. Die Behandlung des äußern Vehikels, der Sprache, ist dann zunächst reines Ergebnis der innern Art und Weise, wie der Dichter auffaßt und auf seinen Hörer wirkt; allerdings ergeben sich aus dem Verhältnisse dieses Vehikels zum Inhalte, zum Leben der Phantasie, auch gewisse Schwierigkeiten, die wir angedeutet haben und jetzt deutlicher auseinandersetzen werden; aber die hieraus fließenden Beschränkungen der Freiheit des Dichters gleichen entfernt nicht der Strenge der Gesetze, die für andere Künste aus ihrem Material entspringt.

2) Die Übergriffe auf den Boden einer andern Art der Phantasie und ihres spezifischen Verfahrens, zu denen die Poesie wie alle andern Künste versucht ist, sind für sie, die das System der Künste abschließt, lauter Rückgriffe: sie meint zu gewinnen, was sie gegen jene eingebüßt hat, und sie verliert, was sie durch diese Einbuße erreicht hat. Der erste dieser Rückgriffe, die ihrem Stilgesetze widersprechen, ist nach dem Elemente gewendet, aus welchem sie zunächst herkommt. Die Poesie kann auf zweierlei Art musizieren, statt zu dichten. Die erste besteht darin, daß sie es überhaupt dem ganzen Inhalte nach nicht eigentlich zur Anschauung bringt, sondern den Hörer oder Leser im Nebel des gestaltlosen Empfindens festhält. Es ist dies eigentlich bloße Stimmung zum Dichten statt wirklichen Dichtens, eine falsche und einseitige Wendung der Wahrheit, daß jede echte Poesie vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen machen muß; denn wir haben gesehen, daß die Dichtkunst das Gefühl wesentlich an das Bewußtsein knüpft, in Ge-

Digitized by Google

ſtalten als ſeine Träger verlegt und eine objektiv klar gebildete Welt mit ſeinem warmen Elemente umhüllt. Man wird nicht ſagen können, daß eine ſolche Geſtaltloſigkeit vorzüglich den unreifen Anfängen der Poeſie eigen ſei; wohl kann es in der urſpünglichen, naiven Dichtung an Liedern nicht fehlen, die faſt nichts ſind, als etwas entwickeltere Interjektionen, im Ganzen und Weſentlichen aber werden wir ſehen, daß dieſelbe, unbeſchadet ihrer unmittelbaren Verbindung mit dem muſikaliſchen Vortrage, dem Inhalte nach objektiv, anſchauend iſt. Geſchichtlich betrachtet wird eine Poeſie der geſtaltloſen Empfindung vielmehr in verhältnißmäßig ſpäter Zeit durch den Kampf gegen die geiſtloſe Regel einer konventionell gewordenen Stils ſich erzeugen. So brach in der neueren deutſchen Poeſie der erwachte Genius im Sturme gegen Gottſched und die Franzoſen zuerſt als hoch angeſchwelltes, überſchwengliches Gefühl hervor; dieſe Stimmung brütet wie eine heiße, zitternde Luft, in die ſich alle Beſtimmtheit der Umriſſe auflöſt, über den erſten Poeſien der jugendlich drängenden Geiſter. Klopſtocks Meſſias wurde, wie es Gervinus treffend bezeichnet hat, mehr ein Oratorium, als ein Epos, Herders und Goethes Stil war ein Sprudeln des übervollen Herzens, das ſich atemlos in Ausrufungen und Gedankenſtrichen bewegt und die Herrlichkeit der neu aufgegangenen inneren Welt zu verletzen fürchtet, wenn es zur Ruhe objektiver Geſtaltung überginge. Das hatte freilich ſeinen tieferen und allgemeineren Grund in dem Charakter einer geiſtigen Revolution, welche, ergänzend, was die Reformation begonnen, dem Subjekte zuerſt das Bewußtſein ſeiner freien Unendlichkeit gab, ohne ihm noch den Weg zu zeigen, wie ſich dieſelbe mit der Erfahrung, mit der Schranke des Endlichen zu vermitteln habe; wie daher die politiſche Revolution nicht zu bauen vermochte, ſo die geiſtige nicht, ein klares Weltbild zu geben. Vgl. hiezu § 477. Ohne die Kraft und Friſche, die ſie in jener erſten Zeit der echten Sentimentalität hatte, blieb die Subjektivität ein Grundzug der modernen Zeit, der ſich auf Koſten der Geſtaltung in die Poeſie legte. Es äußert ſich dies nicht nur darin, daß das Lyriſche im Epiſchen und Dramatiſchen überwuchert, die feſten Grenzen der Zweige löſt und Zwitterformen hervorbringt, ſondern auch im Lyriſchen ſelbſt, denn wie ſehr dieſer Zweig der Muſik verwandt ſein mag, ſo verlangt er doch ſeine Beſtimmtheit, Deutlichkeit, ſeine Art von Objektivität. Ein Beiſpiel des muſikaliſch Nebelhaften ſind

Digitized by Google

namentlich die lyrischen Dichtungen Tiecks: sie wirken, als hätte man zu starken Thee getrunken und befände sich in einer Überspannung aller Nerven, die der Seele eine unendliche Hebung ihrer Kräfte vorspiegelt, ein inneres Sausen, Summen und Weben, wobei schlechterdings nichts zu denken ist und das etwa einem verworrenen Phantasieren auf dem Klavier gleicht. — Musikalisch subjektiv ist auch die unendliche Masse von lyrischen Erzeugnissen jenes Dilettantismus zu nennen, dem die Leichtigkeit, in einer längst zugerichteten Dichtersprache Verse zu machen, den Mangel des Talents, der Originalität verhüllt: allgemeine Empfindungen, wie sie in jedem menschlichen Leben wiederkehren, ausgedrückt in verbrauchtem Apparate, gelten für Poesie, weil sie eben Empfindungen sind.

Die andere Art des Übergriffs in die Musik liegt auf der formellen Seite: das Vehikel, der Rhythmus, die Sprachform, wird zum Zwecke. Die Versuchung hiezu entspringt daraus, daß das Vehikel allerdings, obwohl es nicht Material ist (vgl. § 839, 3), von der Idealität der Stimmung ergriffen und umgebildet werden soll. Aus der zuerst noch gestaltlosen Fülle der wahren poetischen Stimmung keimt aber vor Allem die innere Gestalt, der Körper einer gehaltvollen Anschauung, das rhythmische Gewand wächst mit ihm und umschließt ihn in würdigen Falten; es ist nicht der echte Prozeß, wenn die Wärme unmittelbar in die Technik der Sprachform ausweicht; die Draperie, auf welche die erste Aufmerksamkeit gerichtet wurde, wird eine verschwommene Bildung umkleiden. Dieser Weg läßt vielmehr auf Mangel an wahrer Wärme, das entschiedene Übergewicht der formellen Virtuosität auf innere Kälte schließen. Es scheint hier das gerade Gegenteil jenes andern Übergriffs vorzuliegen, der im Überschwang der Empfindung seinen Grund hat; es verhält sich auch zunächst so, allein das überhitzte Gefühl, das sich sträubt, in die feste Gestaltung überzugehen, kann auch Manier werden, erkaltet zur Routine und schlägt sich in den Eisblumen der Verskunst nieder. Die romantische Schule ist auch für diese „kalte Glut und lichten Rauch" ein belehrendes Beispiel. Es ist aber noch eine andere, schwieriger zu fassende Erscheinung zu nennen, die der Paragraph durch den Zusatz: Ausgangspunkt bezeichnet; es gibt Dichter, welche im Ganzen mehr Virtuosen der formellen Technik als wahre Schöpfer eines poetischen Inhalts sind, denen aber in manchen Momenten am Klange der formellen Schön-

Digitized by Google

heit das gehaltvollere Gefühl, das innig geschaute Bild anschießt; sie arbeiten von außen nach innen, statt von innen nach außen, aber in glücklichen Stunden führt sie ihr umgekehrter Gang auch zum Ziele. Solche Naturen werden ihren, zwar fragmentarischen, höheren Beruf allerdings schon in der technischen Form, auch wo die Pygmalionsstatue nicht erwarmt, durch eine besondere Feinheit, ein plastisches Gefühl an den Tag zu legen, so daß man versucht ist, die Genugtuung, die der Rhythmus des Verses an sich allein gewährt, für ganze ästhetische Freude zu nehmen. Platen ist eine solche Natur, zum Teil auch Rückert. — Man sieht, in wie mannigfachen Verschiebungen die Wirklichkeit auseinanderlegt, was in der Idee der wahren Dichtung ein Volles, Ganzes, Eines ist.

§ 847

Noch liegt der Poesie die entgegengesetzte Verirrung auf den Boden der *bildenden Kunst*. Sie besteht darin, daß das Sichtbare durch Aufzählen der einzelnen Züge so geschildert wird, als verweilte der Zuhörer mit dem äußern Auge vor einem in das wirkliche Nebeneinander des Raums gestellten Bilde. Dadurch gerät die Langsamkeit, womit die Rede vorrückt, und der Zwang, den sie ausübt, mit der Schnelligkeit und Freiheit der von ihr angeregten Phantasie, die mit Einem Blick ein Ganzes schaut, in Widerspruch. Der Dichter hat vielmehr das Sichtbare mit wenigen Zügen so zu vergegenwärtigen, daß es in den Bewegungszug der Phantasie aufgenommen wird. Tiefer betrachtet entspringt das wahre Stilgesetz aus der Zusammenfassung der Aufgabe der Poesie, Gestalten zu geben (§ 838), mit ihrer höchsten, die innere Welt und schließlich Handlung darzustellen (§ 842), und bestimmt sich dahin, daß diese Kunst *Körper andeutungsweise durch Handlungen nachzuahmen* hat (Lessing).

Die Poesie schwebt zwischen den beiden Verirrungen, von deren zweiter dieser Paragraph handelt, wie zwischen Scylla und Charybdis: um der gestaltlosen Empfindung zu entgehen, verfällt der Dichter leicht

Digitized by Google

in das Verfahren des Malers, und da die Flucht vor dem Unbestimmten und Farblosen jedem klaren Geiste das Natürlichere ist, so droht von dieser Klippe die größere Gefahr. Die deutsche Literatur darf stolz darauf sein, durch Lessing das große Grundgesetz der Dichtkunst, welches dieser Paragraph ausspricht, ein für allemal hingestellt zu haben. Seit wir seinen Laokoon besitzen, gehört der Satz, daß der Dichter nicht malen soll, zum Abc der Poesie. Wer dagegen am meisten fehlt, sind noch heute, wie damals, als sie die beschreibende Poesie einführten, die in Deutschland in den Brockes, Haller, Kleist ihre Nachahmer fand und gegen welche Lessings Schrift gerichtet war, die Engländer; Walter Scott hat seine bedeutenden Schöpfungen unter dem Druck eines eingefleischten Sündigens gegen diesen Urkodex fast erstickt. Es ist das scharfe, fast mikroskopische Sehen, was ihn und Andere dazu verführt: das umständliche Aufzählen der Züge soll den Leser in den Stand setzen, die Gestalt bis zur Illusion des physischen Schauens und Greifens überzeugend vor sich zu bekommen; der Dichter will den Beweis führen, daß er selbst so haarscharf geschaut habe, und der Leser soll ihm folgen, aber die Wirkung ist die entgegengesetzte. — In der Nachweisung des Gesetzes, von dem es sich hier handelt und auf das wir zu §§ 839 u. 840 vorläufig hingedeutet haben, weichen wir jedoch von Lessings Begründung (s. Laokoon Kap. 16 u. 21) auf den ersten Schritten ab, um erst zum Schlusse die positive Formel von ihm zu entlehnen. Der Satz, von welchem er ausgeht, daß die Kategorie der Zeit, welcher die Poesie durch ihr Darstellungsmittel angehört, das Simultane des räumlichen Nebeneinander als Inhalt des Dargestellten ausschließe, ist nicht richtig. Die Kategorie, in welche das Vehikel fällt, ist allerdings zugleich diejenige, in welcher das Leben des Geistes an sich, also das Organ, von welchem und für welches gedichtet wird, sich bewegt. Das Zeitleben des Geistes ist aber, wie wir gezeigt haben, in jedem Moment eine intensive Einheit von Verschiedenem, so denn auch als Phantasie eine intensive Anschauung einer Vielheit, welche im Raum ausgebreitet ist: Ein innerlicher Blick, der ein Ganzes von koexistierenden Teilen überschaut. Der Gegenstand dieser innern Anschauung kann an sich ganz wohl ein ruhender sein und die Mitteilungsform der Rede ist dadurch, daß sie sukzessiv schildert, an sich nicht unfähig, den Geist in der Weise zu bestimmen, daß er sich das Bild eines solchen räumlich fest ausge-

Digitized by Google

breiteten Ganzen erzeuge. Leſſing bemerkt richtig, daß bei Beſchreibungen für proſaiſche Zwecke das allmähliche Aufreihen von Zügen kein Hindernis für den Leſer iſt, ſich aus ihnen ein Bild zuſammenzufügen (a. a. O. Kap. 17). Natürlich ermangelt ein alſo zuſammengeſetztes Bild der Wärme, der Idealität. Und hier ſitzt denn das Weſentliche: im Gebiete der Kunſt will auch die empfangende Phantaſie zeugend, nachſchaffend ſich verhalten; ſie iſt in dieſe Stimmung, dieſe Selbſttätigkeit von Anfang an durch den Dichter verſetzt. Einmal ſelbſttätig erzeugt ſie ſich nun auf Eine richtige Berührung des poetiſchen Zauberſtabs in Einem Augenblick das von dem Dichter beabſichtigte Bild mit ſeiner Vielheit von Zügen, richtiger: nur das ſeiner Abſicht irgendwie entſprechende, denn hier tritt ein weſentlicher weiterer Unterſcheidungszug der Dichtkunſt auf; der bildende Künſtler ſchreibt dem Zuſchauer das Bild genau vor, indem er es ihm ſichtbar ausgeführt vor das äußere Auge ſtellt; der Zuſchauer iſt hierin unfrei; worin er frei iſt, das iſt die innere Erzeugung eines Bildes der Reihe von Bewegungen, die dem dargeſtellten Momente vorangehen und folgen; der Dichter dagegen ſchreibt dem Zuhörer das Sukzeſſive, das Weſentliche der Bewegung, den Gang des Ganzen vor, da iſt der Erſtere hierin unfrei; dagegen gibt er ihm zur Erzeugung des innern Bildes in ſeiner qualitativen Geſtaltung nur den Anſtoß: darin iſt der Zuhörer alſo hier ungleich freier als in der bildenden Kunſt. Es verſchlägt auch nichts, wenn dieſer ſich die Geſtalt etwas anders als jener vorſtellt, wenn nur die Grundzüge im Bewegungscharakter der Abſicht des Dichters entſprechen. Wenn die Amme in „Romeo und Julie“ in eitlem Putz angeſtiegen kommt, den Auftrag Juliens an Romeo zu beſtellen, und anfängt: „Peter, meinen Fächer!“ ſo mag ſie ſich der Eine größer, der Andere kleiner, jener in dieſe, dieſer in jene Farbe gekleidet vorſtellen: nur ein ganz ſtumpfer Leſer wird nicht augenblicklich ein in den weſentlichen Zügen richtiges Bild der närriſchen, treuen und gemeinen, geſchwätzigen und verſchwiegenen, kuppleriſchen, in Runzeln noch eiteln, aufgeputzten Alten vor ſich haben, wie ſie mit koketten Schwenkungen der Hüfte und ſteilem Kopfe die vornehme Dame affektiert. Die Phantaſie will alſo in der Dichtkunſt ſchlechterdings nicht aufgehalten und gezwungen ſein. Verkennt dies der Dichter, ſo kommt nicht eigentlich „das Koexiſtierende des Körperlichen mit dem Konſekutiven der Rede in Kolliſion,“ ſondern

Digitized by Google

die windschnelle, eine Vielheit von Zügen auf Einen Schlag vor sich ausbreitende Bewegung und die Freiheit der Phantasie mit der Langsamkeit, womit die Rede fortrückt, und mit dem Zwange, den ihr Ausmalen auflegt. Der Dichter verfährt dann, als stünde sein Zuhörer vor einem aufgehängten Bilde, faßte nach dem ersten Überblick unter seiner Anleitung Teil für Teil ins Auge, ohne Furcht, daß ihm die Zusammenfassung entgehe, denn das Ganze bleibt ja im Raum fest vor ihm, und endlich ginge er dann zu dieser über, die nun ein gefüllterer, durch Einzelbeobachtung vollkommenerer Akt wäre als der erste Überblick. Er vergißt, daß er es mit einer bewegten Kraft zu tun hat, welche nichts Festes vor sich hat, welche daher diesem Zuzählen unter den Händen entschwebt, entweicht, indem sie, auf den ersten Schlag schon mit ihrem Bilde fertig, bei dem Aufreihen der folgenden schon über Berg und Tal ist, daß sie, während vornen zuwächst, hinten verliert, daher schließlich nichts übrig hat, was sie zusammenfassen könnte, so daß es ist, „als sähe man Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen"; eine treffliche Vergleichung Lessings, nur daß die vernommenen Teile nicht nur, wie er sagt, dem Ohre, sondern vielmehr der vorausgeeilten Phantasie, welche durch das Ohr in Tätigkeit gerufen ist, verloren gehen. In der Tat kann jeder an sich die Erfahrung machen, daß Walter Scotts und seiner Nachahmer breite, Zoll für Zoll, vom Wirbel zur Zehe fortrückende Schilderungen gerade das Gegenteil ihrer Absicht bewirken, daß man nämlich nichts hat, nichts sieht. Ja auch bei Beschreibungen für prosaische Zwecke ist unser obiges Zugeständnis zu beschränken; bekanntlich ist es ohne Zeichnung sehr schwer und peinlich, sich z. B. einen Schlachtbericht klar zu vergegenwärtigen. Der Dichter hat also nicht eigentlich und schlechthin das Koexistierende in ein Sukzessives zu verwandeln, er kann uns Koexistierendes vorführen, obwohl sein Vehikel nicht koexistierende Form hat, aber er muß es so tun, daß er den bewegten Charakter der Phantasie berücksichtigt, er muß daher mit wenigen Mitteln dem Leser oder Zuhörer nur den nötigen Anstoß geben und er muß das Räumliche, das er so schildert, an geschilderte Bewegung knüpfen, denn die Phantasie, weil sie selbst bewegt ist, will Solches sehen, was sich bewegt. Von jenen Mitteln, namentlich den Epitheten, ist weiterhin

Digitized by Google

in besonderem Zusammenhang zu sprechen, der gegenwärtige betont zunächst nur, daß sie einfach sein müssen, nicht versuchen dürfen, ein ausführliches Bild zu geben. Allzu ängstlich darf dies allerdings nicht genommen werden und es ist mehr einzuräumen als das karge Maß von den Bezeichnungen, welche Lessing (a. a. O. Kap. 18) zuläßt; wenn nur die Grundbedingung, das Hereinziehen in den Bewegungsstrom der Phantasie, erfüllt ist. Zunächst geschieht dies dadurch, daß die Gegenstände als bewegte im eigentlichen Sinne des Worts zur Darstellung gebracht werden; Lessing zeigt, wie Homer die Kleider und Waffen Agamemnons schildert, indem er sie ihn anlegen, den Wagen der Juno, das Szepter des Agamemnon und Achilles, den Bogen des Pandarus, den Schild des Achilles, indem er sie vor unsern Augen entstehen läßt. Er hätte noch andere Beispiele wählen können, welche mit diesen Homerischen überhaupt unter den allgemeineren Begriff der Tätigkeit fallen. Tätigkeit hat aber einen innern Grund und dies führt uns tiefer, zu der Beziehung auf das Innere. Auf diesem Übergang ist eine besondere Sphäre von Stoffen der Darstellung wichtig: Lessing hat übersehen, daß es sich auch von unbeweglichen Gegenständen, namentlich von der Landschaft handelt. Zunächst wird auch hier gelten, daß ihr Bild an dem Faden einer Tätigkeit (Wandern, Jagen u. dgl.) uns vorübergeführt werden soll. Es gibt eine tiefere Form: der Dichter kann, der gute wird immer auch das unorganische Leben vor uns werden lassen, indem er uns eine Ahnung der planetarischen Tätigkeit gibt, welche diese Massen aufgerichtet, diese Wasser ergossen, diese Pflanzen gebildet hat. Allein auch diese Wendung ist es noch nicht, welche Wesen und Streben der Dichtung am klarsten und vollständigsten bezeichnet: der Dichter wird die umgebende Natur in die Seele des Menschen tragen, er wird uns zeigen, wie durch die Sinne sein Gemüt dieselbe auffaßt, er wird bewirken, daß der Leser die Landschaft mit den Augen der epischen Spieler sieht, — „ihr Auge vor das seinige als Augenglas nimmt“ (J. Paul, Vorschule der Ästhetik, § 80). Dieses Schildern durch Schilderung des Reflexes auf Zuschauer im Gedichte kommt nun aber ebenso bei Gegenständen jeder Art in Anwendung; Lessing führt es nur als Mittel auf, um menschliche Schönheit zu vergegenwärtigen (a. a. O. Kap. 21. Helena vor den Greisen auf der Mauer von Troja erscheinend). Jetzt ist diese direkte Beziehung auf das Innere mit der Bewegung überhaupt wieder

Digitized by Google

zuſammenzufaſſen. Bringt der Dichter die Gegenſtände, die er ſchildert, auch nur in Zuſammenhang mit phyſiſcher Bewegung, ſo führt doch der zunächſt nur äußere Zweck derſelben direkter oder indirekter auf einen innern. Mit einem ſolchen werden auch Empfindungen über landſchaftliche, menſchliche und jede andere Schönheit immer in unmittelbarer Verflechtung ſtehen. Agamemnons Ankleiden, die Szepter, die Waffen, der Achillesſchild: Alles führt an längeren oder kürzeren Fäden in den Mittelpunkt der großen Handlung in der Ilias, die Gefühle der Greiſe bei dem Anblick der Helena ebenſo, und gefühlvolle Betrachtung von Landſchaft im Roman hängt mit Affekten, dieſe mit Taten und Leiden zuſammen, die vom Zentrum der Haupthandlung ausgehen und zu ihm zurückleiten. Leſſing ſelbſt hat daher die Sache im Mittelpunkt erfaßt, indem er den Satz aufſtellt, den der Paragraph wörtlich von ihm aufnimmt. — Unter dieſen Mitteln iſt aber gerade das Gewöhnlichſte, Einfachſte noch nicht genannt, auch von Leſſing nicht erwähnt, nämlich die Form der unmittelbaren Begleitung. Der Dichter ſchildert Körper dadurch, daß er einfach zeigt, wie ſie der innern Bewegung, dem Zweck, dem Willen, der Handlung folgen und das Innere ausdrücken. Gerade an dieſer Form läßt ſich auch am beſten nachweiſen, wie ein kurzer Zug hinreicht, um die Phantaſie zur Erzeugung eines innern Bildes zu beſtimmen. Der Dichter ſage uns alſo von dem Äußern einer Perſon, die er einführt, zuerſt gar nichts, oder nur ein Wort: ſchön, ſchlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet uſw. Nun ſetze er ſie in Handlung und im Gange der Handlung nehme er, wie in raſchem Vorübergleiten pflückend, einen Zug auf, z. B.: jetzt blitzte das dunkle, das blaue Auge, ſchüttelte er die braunen, die blonden Locken, ſchlug er die Toga auseinander, hob er das lange Schwert uſw. Später mag dann, um den Zuhörer genauer zu beſtimmen, bei ähnlichem Anlaß ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen; eine Berichtigung, Ergänzung des auf den erſten Zug raſch geſchaffenen Bildes ſtört ihn nicht, ſondern nur eine Zumutung, langſam und ins Kleinſte hinein gezwungen vorzuſtellen. — J. Paul gibt (a. a. O. § 79) noch zwei Winke: er rät dem Dichter, zu wirken durch Aufhebung, d. h. indem er eine Geſtalt zuerſt verhüllt, als eine durch äußere Hinderniſſe verdeckte einführt, was die Phantaſie doppelt ſtark reizt, ſie ſich vorzuſtellen, und ſie dann erſt aufdeckt; ferner durch Kontraſt der Farben oder Verhältniſſe: wenn z. B. die Alten eine

Digitized by Google

Venus zornig darstellen, so heben die Kontraste stärker ihre Anmut hervor als die Verwandtschaftsfarben. Diese Kunstmittel subsumieren sich ebenfalls unter den Begriff der Bewegung im allgemeinsten Sinn und haben sich überdies mit dem Verfahren zu verbinden, die den Gegenstand in die Bewegung im engern Sinne des Seelenlebens und der Handlung hineinzieht.

Hiemit ist nun aber nicht nur eine poetische Stilregel aufgestellt, sondern ein tieferer Blick in das Wesen der Dichtkunst gewonnen. In § 842 ist die höchste Kraft und Bestimmung derselben ausgesprochen: Offenbarung der innern Welt, die sich in der Handlung zusammenfaßt; es ist gesagt, daß hier alles Äußere in das Innere mündet und aus ihm hervorströmt. Dadurch tritt der Inhalt des § 842 mit dem des § 838 in eine innere Einheit: die Wiederholung des Standpunkts der bildenden Kunst auf dem geistigen Boden der Dichtkunst ist nun in erfüllten Zusammenhang gesetzt mit ihrer eigensten Aufgabe, die innere Welt zu erschließen. — Sieht man auf die Person des Dichters und den innern Prozeß seiner Tätigkeit zurück, so begreift man, wie ihm sein eigenes Vorfühlen der innern Zustände, die er schildert, mit dem Schauen der Gestalten, welche deren Träger sein sollen, zu einer lebendigen Einheit so zusammenwachsen wird, daß er sie wohl unwillkürlich sogar mimisch sich vorspielt; daher sagt Aristoteles (Poetik 17), der Dichter müsse bei der Versetzung in die Leidenschaften seiner inneren Bewegung selbst mit der Gebärde folgen.

§ 848

Durch ihre Stellung an der Grenze der Künste ist die Dichtkunst die unmittelbare Nachbarin des Gebiets, worin scheinlos das Wahre und Gute vorgetragen wird und welches ihr gegenüber Prosa heißt. Sie tritt daher leichter, als jede andere Kunst, auf diesen Boden über, indem sie die wahre ästhetische Einheit von Idee und Bild entmischt, allgemeine oder tatsächliche Wahrheit mit schönen Formen nur äußerlich bekleidet und durch solchen Inhalt näher oder entfernter auf den Willen zu wirken sucht. Hiedurch wird immer zugleich die ästhetische Illusion aufgehoben, indem die Person des Dichters zu sichtbar hervortritt.

Digitized by Google

Die Stellung der Poesie ist eine andere, als die der übrigen Künste: sie hat zur einen Seite das Land der Kunst, zur andern das Meer der scheinlosen, reinen Geistestätigkeiten, welche weiterhin wieder in den Willen und das praktische Leben führen, während ihre Schwestern, von Kunstgebiet umgeben, mitten im Lande wohnen und daher einen größern Sprung nötig haben, um den festen Boden des ungemischt Schönen zu verlassen. Während daher in der Erörterung des Stilgesetzes bei diesen nur die Ausweichung auf den Boden anderer Künste zur Sprache kam, muß hier schon im gegenwärtigen Zusammenhang auch die Ausschreitung in das Gebiet des mit ästhetischen Mitteln nur äußerlich sich schmückenden Wahren und Guten zur Sprache kommen. Die Enge der Nachbarschaft ist ausgesprochen in der gangbaren und wesentlichen Entgegensetzung der Begriffe Poesie und Prosa: beide werden in diese ausdrückliche Beziehung des Gegensatzes gestellt, eben weil sie trotz der Schärfe der Grenze hart aneinander liegen. Was Prosa sei, wäre nach den Erörterungen in der Metaphysik des Schönen eigentlich nicht mehr zu untersuchen; doch müssen wir darauf zurückkommen, weil diese Spannung des Verhältnisses eine spezielle Beleuchtung verlangt. Wir gehen dabei von der Berichtigung der betreffenden Sätze Wilhelms v. Humboldt aus. Er sagt (Ästhetische Versuche, S. 20), der Unterschied des Reiches der Phantasie von dem Reiche der Wirklichkeit bestehe darin, daß in diesem jede Erscheinung einzeln und für sich dastehe, keine als Grund oder Folge von der andern abhänge; eine solche Abhängigkeit könne niemals wirklich angeschaut, immer nur durch Schlüsse eingesehen werden; der Begriff des Wirklichen mache auch das Aufsuchen derselben überflüssig; denn hier sei die Erscheinung einfach da, brauche sich nicht erst durch ihre Ursache oder ihre Wirkung zu rechtfertigen; sobald man hingegen in das Gebiet des Möglichen übergehe, so bestehe jedes nur durch seine Abhängigkeit von etwas Anderem, und Alles, was nicht anders als unter der Bedingung eines durchgängigen innern Zusammenhangs gedacht werden könne, sei idealisch. Es verhält sich aber so gewiß umgekehrt, daß nur zu fragen ist, wie Humboldt zu der schiefen Aufstellung gekommen sei. Nicht die Wirklichkeit schlechthin stellt ihre Individuen wie selbständige Erscheinungen auf, sondern so werden sie aufgefaßt von der Anschauung, und es ist gerade die idealisierende Kunst, welche an der letztern unmittelbar fortbildet; dagegen die Beobachtung,

Digitized by Google

der Verstand geht hinter die Anschauung zurück, welche die Dinge aus der Kette ihrer Vermittlungen herausgreift, stellt sie durch Schlüsse nach den Kategorien der Kausalität, des Mittels und Zweckes usw. in den Zusammenhang allseitiger Bedingtheit, und dies ist die Prosa, welche in Wahrheit eben das gemein wirkliche Verhältnis begreift. Die Prosa kennt nicht den Schein, als ob ein Individuum absolut sei, das Einzelne ist ihr nie eine Totalität, sie steigt als Philosophie zu der Idee einer Totalität auf, welche im ganzen Weltall, in den unendlichen Zeiten und Räumen, in der allseitigen Vermittlung und Wechselergänzung alles Einzelnen real ist; diese Totalität nennt man im spekulativen Sinne konkret, das Individuum ist in ihr als lebendiges Glied des Ganzen gesetzt, aber sie ist nicht konkret in dem Sinne, daß das Individuum in ihr mangellos seine Gattung und durch sie das Weltall in sich darstellte. Dieser Betrachtung gegenüber ist das Einzelne auf dem Standpunkte der Prosa immer tot, und zwar ohne Unterschied der niedrigeren und höheren Gebiete; alle Prosa liest das Allgemeine aus seinen Individuen zusammen, die Poesie hat es im Individuum. Jene Fäden der Kausalität, welche vom Individuum fortleiten in den unendlichen Progreß des Einzelnen, schneidet die Poesie gerade durch, während die Prosa sie verfolgt. Man sieht aber, wie W. Humboldt bei seiner übrigens so richtigen Idee vom Schönen auf den falschen Begriff gekommen ist. Er bezeichnet (a. a. O. S. 21) die Phantasie als einen Teil der Vernunfttätigkeit, deren Aufgabe es ist, alles im Zusammenhang zu fassen, zu Einheiten und endlich zur höchsten Einheit zu verbinden. Die Phantasie ist nun wohl eine der Formen des absoluten Geistes, in ihrem Verfahren aber von den übrigen Formen dieser höchsten Sphäre gerade dadurch verschieden, daß sie die Sinnlichkeit in sie heraufnimmt und die höchste Einheit in das sinnlich Eine legt, und eben dieser Unterschied war hier zu betonen. Ferner erkennt Humboldt als wesentlichen Grundzug des Schönen die Tilgung des gemein Zufälligen und meint nun, diese müsse dadurch bewerkstelligt werden, daß die Dinge in ihrem allseitigen Zusammenhang nach Grund und Folge aufgefaßt werden. Allein auf diese Weise tilgt eben nur die Prosa den rohen Begriff des Zufalls, indem sie zeigt, daß das, was eine jeweilig gegebene Linie anscheinend irrationell durchkreuzt, vielmehr nur eine Folge davon ist, daß das Ganze des Lebens ein System von Linien bildet, die sich nach allen

Digitized by Google

Seiten unberechenbar schneiden; nicht in ihren einzelnen, beschränkten Gebieten leistet sie dies, denn jedes derselben überläßt die Verfolgung gewisser Durchkreuzungen in ihre Kausalität einem andern, die Philosophie nur überblickt das Ganze und versöhnt mit jeder Störung jedes Zusammenhangs auf jedem Punkt. Im Reiche des Schönen dagegen wird das Zufällige auf anderem Wege getilgt: es wird in seiner, die jeweilige Linie störenden Form entweder gar nicht zugelassen, als nicht seiend behandelt, oder in ein Furchtbares, ein Komisches aufgehoben, nimmermehr aber durch denkenden Überblick des unendlichen Zusammenhangs in Natur und Geschichte auf seine entfernten Notwendigkeiten zurückgeführt. Hier sind wesentlich die §§ 52 und 53 zu vergleichen. Wie konnte nun W. von Humboldt den falschen Begriff mit seiner richtigen Idee, daß das Schöne eine Totalität, ein geschlossenes, nur von sich selbst abhängiges Ganzes ist, vereinigen? Er verwechselt die organische Motivierung im Kunstwerk und jenen Charakter der Unendlichkeit, wodurch die Idealgestalt alle Möglichkeiten, die Keime zu allem Großen in sich trägt, mit dem allseitigen Netze der Begründungen und Beziehungen, worin die Dinge *außerhalb* des Kunstwerks stehen und wodurch auf dem Standpunkte der Prosa Alles auf Alles hinweist, aber auf andere Weise, nämlich auf Kosten der freien Selbständigkeit.

Wir werfen noch einen Blick auf ein besonderes Gebiet der Prosa, die *Geschichte*. Das Wesentliche ist allerdings in anderem Zusammenhange (§ 400) schon vorgebracht und es bleibt nur wenig zu sagen übrig. Die Grundlage des historischen Standpunkts bleibt unbeschadet seines höheren Zieles wesentlich die, daß man erfahre und wisse, was geschehen ist, wogegen der Dichter zur Anschauung bringt, was nie und immer geschieht, jedoch in solcher individueller Bestimmtheit, daß der Zuhörer überzeugt ist, es könne in einer bestimmten Zeit, an bestimmtem Ort so und nicht anders geschehen sein, oder richtiger: es müßte, wenn es geschehe, so und nicht anders geschehen. Aristoteles sagt in der schon zu § 400 angeführten Stelle der Poetik (Kap. 9), die Dichtkunst stelle mehr das Allgemeine, die Geschichte das Einzelne dar, und das Allgemeine bestimmt er näher dahin, daß die Reden oder Handlungen, die einem bestimmten Manne beigelegt werden, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit haben. Statt des Letztern würden wir sagen: innere Wahrheit; eine logische Verwirrung aber liegt darin, daß durch die Worte: „einem bestimmten Manne" der Begriff

Digitized by Google

des Einzelnen, der vorher die Geſchichte von der Poeſie unterſcheiden ſollte, gerade auch in dieſe aufgenommen iſt. Ariſtoteles ſtellt hiemit die Forderung auf, daß die allgemeine, innere Wahrheit vereinigt ſei mit dem überzeugenden Ausdruck der Individualität; daß das Ewige ſich darſtelle als ein Solches, was auch die Energie hat, unter den Bedingungen der Wirklichkeit zu *ſein*. Das Richtige iſt, daß ſowohl die Geſchichte, als auch die Poeſie, jede das Allgemeine und jede das Einzelne hat, aber jede das letztere in anderem Sinn und daher auch das erſtere in anderem Verhältnis dazu. Die Geſchichte nämlich, da es ihr um den Stoff als ſolchen zu tun iſt, nimmt alle die Trübungen des Einzelnen, alſo des Bandes zwiſchen dem Allgemeinen und Einzelnen auf, welche im Naturſchönen der ſtörende Zufall mit ſich bringt, ſie verſöhnt mit ihnen durch den weiten Blick über die Zeiten und Ereigniſſe, die Poeſie aber vollbringt die Verſöhnung *hier*, auf *dieſem* Punkte, indem ſie dieſelben ausſcheidet. Ebenſo verſchieden ſind ſie im Umfang der Aufnahme des Einzelnen. Der Geſchichtſchreiber nimmt nur gelegentlich ſolche Züge auf, welche den Gegenſtand der innern Anſchauung greiflich vergegenwärtigen, der Dichter grundſätzlich und überall; auf der andern Seite führt jener eine Maſſe kauſaler Vermittlungen ein, welche den Individuen den ſchönen Schein der freien Bewegung entziehen und ſie insbeſondere in der Zeit mechaniſierter Staatsformen in die Schnüre des Vorgeſchriebenen, Kanzlei- und Ordonnanzmäßigen einſpannen, der Dichter ſtößt ſie aus und ſein Augenmerk iſt, dem Menſchen ſeine freie Lebendigkeit zu erhalten. (Vgl. hierüber auch Hegel, Äſthetik T. 3 S. 256 ff.) Dies führt auf den Unterſchied im Stoffe: die Geſchichte umfaßt Alles, die Dichtkunſt meidet mechaniſierte Zuſtände. Im übrigen iſt bei dieſer Vergleichung von Poeſie und Geſchichte vorausgeſetzt, daß ſich beide in denſelben Stoff teilen. Warum es unbedingt vorzuziehen iſt, wenn der Dichter in den betreffenden Zweigen ſeiner Kunſt den Stoff nicht frei erfindet, ſondern aus der Geſchichte nimmt, brauchen wir, da unſer ganzes Syſtem nach Bau und Inhalt vor Allem gegen gegen ſtoffloſen Idealismus der Phantaſie gekehrt iſt, nicht weiter zu zeigen. Wenn Ariſtoteles denſelben Satz darauf gründet, daß das Mögliche glaubwürdiger ſei, wenn es geſchehen iſt, ſo muß man wohl bemerken, daß er vorher überſehen hat, in dem Begriffe des Möglichen ausdrücklich den des überzeugend Individuellen hervorzuheben. Der Dichter

Digitized by Google

tut darum gut, ſich an die Geſchichte zu halten, weil ſonſt ſeinem Werke der Schein der Naturwahrheit, Ton, Wurf und Haltung des individuell Wirklichen abgeht; ſein Werk intereſſiert uns nicht, weil das, was es darſtellt, wirklich geſchehen iſt, ſondern weil es zur Kraft des Allgemeinen die unendliche Eigenheit alles Individuellen aus dem Boden des empiriſch Wirklichen heraufzieht. Daß aber die Umſchmelzung ſchwer und daß daher der Dichter im Vorteil iſt, wenn ſich ihm geſchichtliche Stoffe darbieten, welche die allgemeine Phantaſie, die dichtende Sage ſchon umgeſtaltet, ſchon bis auf einen gewiſſen Grad poetiſch zugerichtet hat, iſt ſchon öfters bemerkt und muß bei dem Drama noch einmal aufgenommen werden. Eine Ähnlichkeit zwiſchen Geſchichtſchreibung und Dichtung liegt endlich im Großen und Ganzen der Anordnung, worin doch auch die erſtere nach einem Geſetze der Ausſcheidung, Auswahl zu verfahren hat, die der poetiſchen Kompoſition verwandt iſt. In dieſer Beziehung vorzüglich ſpricht man von hiſtoriſchem Kunſtwerk. Allein das leitende Prinzip bleibt auch hierin für den Geſchichtſchreiber, daß die ſächliche Wahrheit in volles und reines Licht trete. Würde z. B. eine Tatſache oder eine Reihe von Tatſachen noch ſo dunkle Schatten auf die Idee einer ewigen Gerechtigkeit werfen, die ſich nur anderswo, in andern Geſchichtswerken über den weitern Verlauf der Begebenheiten wieder ausgleichen, der Hiſtoriker dürfte ſie der künſtleriſchen Anordnung zuliebe natürlich nicht unterdrücken.

Nach dieſer Auseinanderſetzung wären nun die verſchiedenen Arten des Übertritts aus der echten Poeſie in die Proſa zu beleuchten. Wir beſchränken uns aber hier auf wenige Bemerkungen, weil die Sache an andern Orten zur Sprache kommen muß, nämlich teils in der Darſtellung der Zweige der Poeſie, teils im Anhang (vgl. § 547). Ohne Vorgriff in die Zweige ſind allerdings auch dieſe Bemerkungen nicht möglich. — Das Vortragen allgemeiner (wiſſenſchaftlicher, ethiſcher, politiſcher) oder hiſtoriſcher Wahrheit, das ſchließlich irgendwie immer auf den Willen berechnet iſt, alſo die Welt unäſthetiſch aus dem Standpunkte des Sollens auffaßt, und das ſich von der äſthetiſchen Einheit entbindet, in welcher es nur als ein vom lebendig anſchaulichen Ganzen getragenes Moment Berechtigung hat, iſt immer zugleich ein falſches Hervortreten der Perſon des Dichters, eine Aufhebung der Objektivität, die, in verſchiedenem Sinne zwar, allen

Digitized by Google

Zweigen zukommt, also eine Störung der Illusion. Im Epischen erzählt der Dichter; er verkennt aber das richtige Verhältnis, wonach er bloß Organ ist, wenn er über seinen Stoff redet, statt ihn durch seine Rede nur aufzuzeigen, und das Letztere geschieht, indem er seine Personen handeln läßt. Hier müssen wir aus § 513 das Wort des Aristoteles wieder aufnehmen: der Dichter selbst dürfe am wenigsten sprechen, denn so sei es nicht gemeint mit seiner Aufgabe, nachzuahmen; die Andern drängen durchaus die eigene Person vor, ahmen Weniges oder selten nach, Homer aber führe nach einer kurzen Einleitung geradezu einen Mann oder eine Frau oder sonst etwas ein und nichts ohne, sondern mit Charakter. Wie wenig ist dies einfache Grundgesetz namentlich in unserer Romanliteratur erkannt und befolgt! Da werden Verhältnisse, Charaktere, Stimmungen analysiert, statt daß uns durch Handlung gezeigt würde, wie sie sind, da hört man überall den Dichter als Psychologen, Philosophen, Moralisten, Politiker, der sich nur dürftig und fadenscheinig in eine Handlung verkleidet hat. Bei J. Paul, der diese unter Exzerpten, Exkursen, Reden, Abhandlungen, Hundspostagen usw. fast verschüttet, hängt dies anders zusammen, denn er weiß eigentlich, daß er sündigt, und tut es aus humoristischem Eigensinn doch. Eine besonders gewöhnliche Form ist die, daß weit zu viel Gespräch eingeflochten wird; es sprechen zwar die Personen im Roman, aber aus ihnen sichtbar der Poet, der seine Reflexionen an den Mann bringen will und es dadurch sicher wenigstens dahin bringt, daß man ihm gar nicht mehr glaubt, es sei ihm Ernst mit dem Erzählen. — Eine andere, gröbere Form der prosaischen Entmischung ist nun das Ausweichen auf den historischen Standpunkt. Es verbindet sich, wo es auftritt, mit jenem Überschusse der Reflexion; der scheinbare Dichter will sich in beiden Formen mit dem prosaischen Bewußtsein des Lesers in Vermittlung setzen, durch die letztere aber speziell gegen Vorwürfe, die aus diesem Bewußtsein kommen, verwahren und decken: er kann nichts dafür, wenn dies und das verletzt, es ist geschehen. Ausdrückliche Versicherungen der historischen Wahrheit, Vorworte, Randbemerkungen mit statistischen Notizen und Argumenten, Nachbemerkungen, überflüssig spezielle Data, zu genaue Lokalisierungen, Aufnahme einzelner Züge, die ohne poetische Bedeutung sind, aber die geschichtliche Wahrheit verbürgen sollen: das Alles wirkt zusammen, dafür zu sorgen, daß ein recht fühlbarer

Digitized by Google

Erdgeſchmack, ein recht ſchwerer Bodenſatz des Stoffartigen zurückbleibe, den kein Schütteln mit dem darüber ſchwebenden Spiritus zu amalgamieren vermag. Da bleibt das Ganze tonlos, da treten die Maſſen nicht in Fluß, da erklingt nicht der Strom in jenem Rhythmus, der uns ſagt, daß aller Stoff in freien Schein verwandelt iſt, daß wir eine zweite, ideale Welt vor uns haben. Man leſe z. B. jede beliebige Partie in dem gewiß nicht talentloſen Bulwer, halte ſie neben irgendeine Partie des Wilhelm Meiſter und höre hin, ob der Unterſchied nicht iſt wie zwiſchen dem Klang von Kupfer und Silber. — Auf die lyriſche Dichtung wollen wir noch nicht näher eingehen; der betreffende Abſchnitt wird zeigen, wie der Lyriker, obwohl er im eigenen Namen ſpricht, doch ſich in gewiſſem Sinne zu objektivieren hat, wie nahe es aber allerdings ihm beſonders liegt, ſich nackt an das proſaiſche Bewußtſein zu wenden. Die Reflexionspoeſie iſt in dieſem Gebiete am meiſten zu Hauſe; in das Feld der hiſtoriſchen Proſa gerät leicht das erzählende Gedicht in Volkslied und Kunſtpoeſie. — Im Drama iſt kein direktes Hervortreten der Perſon des Dichters möglich, um ſo näher liegt das ſubjektive Hervorſprechen aus den nur ſcheinbar objektiven Charakteren. Schiller hatte ſchon große Stufen der Schülerjahre hinter ſich, als er im „Don Karlos“ noch recht in die oberflächlich maskierte Rhetorik des ſubjektiven Pathos verfiel. Seine Nachahmer brachten zu demſelben Fehler nicht ſeine große, weltumfaſſende Seele mit. Schiller erkannte ſeine Blöße, nahm ſeinen Geiſt in die Zucht der ſtrengen Realität des geſchichtlichen Stoffs und gründete mit ſeinem „Wallenſtein“ das neuere hiſtoriſch politiſche Drama. Aber ſeine Nachfolger wußten die Umſchmelzung nicht zu dem Punkte zu führen, auf dem ſie trotz ſo vielen Reſten von Dualismus bei Schiller ſchon angelangt iſt. Vielmehr im Drama gerade geht das tendenziös rhetoriſche Pathos und neben ihm die ſtoffartige Schwere des Hiſtoriſchen recht im Schwange. Dabei bemerkt man doch auch, abgeſehen von dem pathetiſchen Perorieren hinter der Maske, ein im engeren Sinne merkliches Selbſtſprechen des Dichters, und dies in allen Gattungen, auch im Luſtſpiel: es werden Entwicklungen von Sachlagen, namentlich Expoſitionen im Anfang, Auseinanderſetzungen der Stimmungen, Leidenſchaften gegeben, denen man augenblicklich anſieht, daß die dramatiſche Perſon eigentlich nicht mit den andern auf der Bühne, noch mit ſich ſelbſt, ſondern mit den Zuhörern ſpricht,

Digitized by Google

also eigentlich der Dichter. Das ist zugleich ein Rückfall in die Kindheit des Dramas, wo Einer herauskam und dem Publikum direkt erzählte, er sei bös, zornig, dies und das verhalte sich so und so. Auch die zu umständlichen Anweisungen für das Spiel beweisen, daß dem Dichter das prosaische Wissen um die Exekution und das Publikum über die Schulter sieht.

§ 849

Aus dem Verhältnisse der Prinzipien der direkten und indirekten Idealisierung (§ 844) geht auch in der Poesie ein Gegensatz zweier Stilrichtungen hervor. Die eine behandelt im Geiste der Plastik die innere und äußere Welt allgemeiner, einfacher, ungebrochener und regelmäßiger, die andere, dem echt malerischen Verfahren entsprechend, verfolgt eine buntere Welt in die tieferen Brüche des Bewußtseins und der Erscheinung, in die härteren Bedingungen des Daseins und in die schärfste Eigenheit der Individualität und schreitet bis zu den kühnsten Verbindungen des Ernsten und Komischen fort. Jene wird, vermöge begründeter Übertragung des Geschichtlichen auf einen bleibenden Unterschied, vorzüglich in der Poesie die klassische genannt (vgl. § 438). In keiner andern Kunst ist Kampf und Wechselwirkung beider Stile so durchgreifend und befruchtend wie in dieser.

Es muß hier nachdrücklich auf § 676 verwiesen werden, wo das Wesen und die ganze Bedeutung der zwei entgegengesetzten Stile für die Malerei auseinandergesetzt ist. Zwischen dieser und der Poesie besteht, wie sich aus allem Bisherigen ergibt, die tiefste Verwandtschaft auch hierin, in der letzteren behauptet jedoch (vgl. § 844) das Prinzip der direkten Idealisierung neben dem entgegengesetzten, das entschieden zur Herrschaft gelangt ist, sein Recht in stärkerem Maße fort, daher es in der Geschichte dieser Kunst, in der Periode, deren Geist der plastische war, eine vollkommen reife, den Bedingungen dieses Kunstgebiets rein entsprechende Poesie gegeben hat, eine Poesie, die auf dem Standpunkt ihres Ideals so ganz und aus Einem muster-

Digitized by Google

haften Guſſe war, daß von ihr der Name des Klaſſiſchen entnommen iſt, wie er nicht nur dem Beſten und Vollkommenſten, ſondern in engerer Bedeutung dem Stile gegeben wird, der auf jenem Prinzip der direkten Idealiſierung ruht, nach welchem die einzelne Geſtalt ſchön ſein ſoll. Auch in der Malerei nennt man die entſprechende Richtung die klaſſiſche, die klaſſizierende; man bemerke aber dabei wohl, daß dieſer Stil hier ſeine Muſter nicht eigentlich in den Werken der Alten auf demſelben Kunſtgebiete, vielmehr auf dem einer andern Kunſt, der Skulptur, hat, wogegen die klaſſiſch fühlende, zeichnende, komponierende Richtung in der Poeſie ihre Vorbilder eben in den alten Meiſtern derſelben Kunſt findet und der verwandte Charakter der Bildnerkunſt nur zur näheren Belehrung über ihr Weſen beizuziehen iſt. Die Bezeichnung trifft daher noch weit enger zu, wenn man (unter den nötigen Einſchränkungen) die Dichtung der romaniſchen Völker, unter den Deutſchen Goethes und Schillers im Gegenſatze vorzüglich gegen Shakeſpeare, die klaſſizierende nennt, als wenn man den älteren und jüngeren Akademikern der Malerei in Frankreich, den Carſtens und Wächter in Deutſchland dieſen Namen gibt. Die durchſchlagende Bezeichnung klaſſiſch und romantiſch, wie ſie nicht nur einen geſchichtlich dageweſenen, ſondern bleibenden Unterſchied der Auffaſſung im Auge hat, iſt im Gebiete der Poeſie aufgekommen, der große Gegenſatz der Stile hier früher, ausdrücklicher, tiefer erkannt worden als auf allen andern Kunſtgebieten: natürlich, weil der geiſtigſten Kunſt ein ausgeſprochneres Bewußtſein ihrer Geſetze, eine ausgebildetere Kritik zur Seite geht. Seit dem Kampfe gegen Gottſched dreht ſich Alles um dieſe Angel, Shakeſpeare iſt der Name, in welchem man Alles zuſammenfaßt, was man unter dem naturaliſtiſchen und individualiſierenden Stile begreift. Um was es ſich eigentlich handelt, kann man ſich auf empiriſchem Weg am beſten veranſchaulichen, wenn man deutlich das Schwanken zwiſchen zwei Stilen in Goethes Egmont beobachtet, wenn man in Schillers Wallenſtein genau unterſcheidet, wo unter dem Einfluſſe des großen Briten die geſättigte Farbe der vollen Lebenswahrheit und wo dagegen die generaliſierende Allgemeinheit des Idealismus durchdringt, wenn man die Äußerung von Gervinus über Schillers Charaktere: ſie halten ſich in einer Mitte zwiſchen der typiſchen Art der Alten und der individuellen des Shakeſpeare (Neuere Geſch. d. poet. Nat.-Lit. d. Deutſch. T. 2 S. 506), wohl überlegt. Letztere

Digitized by Google

iſt zwar nicht ganz richtig; dieſe Mitte ſuchen wir erſt, ſie iſt das Ziel unſerer Poeſie, aber das Wort gibt viel zu denken. — Der Paragraph faßt in Kürze die ſchon in früheren Abſchnitten mehrfach beſprochenen Grundzüge beider Stile noch einmal zuſammen und hebt als neuen Zug nur die kühnere Miſchung des Ernſten und Komiſchen hervor; jede weitere Auseinanderſetzung an der gegenwärtigen Stelle wäre zweckwidrig, weil in der Folge der große Unterſchied, von dem es ſich handelt, auf allen Hauptpunkten hervortritt und zur Sprache kommt. Nur gewiſſe Beſtimmungen, Definitionen desſelben ſind hier noch zu berückſichtigen, um Einwürfen vorzubeugen. In der Grundlage ſeiner Weltanſchauung haben wir den klaſſiſchen Stil weſentlich als einen objektiven beſtimmt („das Ideal der objektiven Phantaſie“ § 425). Widerſpricht dies nicht dem Begriffe des Idealiſtiſchen? Wie kann man von dem klarſchauenden, gegenſtändlichen Goethe und von dem ſubjektiven Schiller gemeinſchaftlich das Klaſſizieren ausſagen? Allein man muß richtig unterſcheiden. Im klaſſiſchen Stile wird verlangt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſei, daher greift er nicht tief in die ſpezielleren Züge der Exiſtenz hinein, gibt mehr Typen, als Individuen, berührt nur die reinen, lichten Gipfel der Dinge. Goethe und Schiller in ihrer durch die Alten geläuterten Periode haben dies gemein; von dem Unterſchiede, der übrigens zwiſchen ihnen ſtattfindet, iſt hier zunächſt ganz abzuſehen und ebenſo von den Einſchränkungen, die im Gemeinſchaftlichen ſelbſt daraus entſpringen, daß Schiller vermöge ſeiner draſtiſchen Energie durch Shakeſpeares Einfluß vielfach zur geſättigteren, keckeren Farbengebung geführt wird. Durch jene Keuſchheit nun, die ſich ſcheut, in die Einzelzüge der Dinge bis zu einer gewiſſen Spezialität einzugehen, iſt der Geiſt des klaſſiſchen Stils idealiſtiſch, nimmt die großen Schritte des Kothurns; dem unbeſchadet iſt aber ſeine Auffaſſung an ſich ſtreng ſächlich, ihr verwandelt ſich alles Innere ganz in ein Bild, das ſo feſt und in ſo klaren Umriſſen daſteht, wie eine Statue; ſie ſetzt keinen Reſt von Subjektivität. Von dieſer Seite betrachtet, ſteht Schiller der klaſſiſchen Auffaſſung ganz ferne und fällt ſogar in die rhetoriſche Entmiſchung der äſthetiſchen Elemente (§ 848). Wir haben den Charakter des klaſſiſchen Ideals früher auch einen realiſtiſchen genannt (§ 439, s); darauf kommen wir nachher zurück, um namentlich in dieſer Bezeichnung verwirrendem Mißverſtändniſſe zu ſteuern. Vorerſt

Digitized by Google

ist noch zu verhüten, daß nicht ein Begriff zur Unzeit herbeigebracht werde, welcher den richtigen Gegensatz ebenfalls umzustoßen droht: in gewissem Sinn ist nämlich Goethe subjektiver, als Schiller, indem jener in Gemütskämpfen, dieser in Taten und Geschichte als dem eigentlichen Elemene seines Dichterberufes sich bewegt; dies geht aber die Grundstimmung der ganzen Persönlichkeit und den durch sie bestimmten Inhalt, nicht den Stil der Poesie an; es hat freilich auch wesentlichen Einfluß auf denselben, allein diese Ursache des verschiedenen Kolorits gehört nicht hierher. Wir gehen jetzt hinüber zu dem entgegengesetzten Stile, um hier ebenso die Begriffe zu ordnen. Schiller nennt ihn sentimental; diese Begriffsbestimmung ist im Ganzen und Großen beurteilt in Anm. 1 zu § 458. Es bleibt das Wahre, daß im romantischen und modernen Ideale die innere Welt über die äußere wiegt und daher ein subjektiver Stimmungshauch sich über alle Gebilde der Poesie legt, in welchem die Umrisse zu verzittern scheinen; allein der Charakter der ganzen Auffassung ist damit nicht erschöpft; und ebensowenig durch W. v. Humboldts entsprechende Unterscheidung der zwei Stile als des bildenden und stimmenden (Ästhet. Vers. Abschnitt XIV). Es handelt sich nämlich darum, wie das Übergewicht der subjektiven Welt in der Art der dichterischen Zeichnung der Gegenstände sich äußere; und hier tritt ein Merkmal auf, das mit dem Sentimentalen, bloß Stimmenden gerade in Widerspruch zu stehen scheint. Eine Vergleichung zwischen Homer und Ariost, wie sie W. v. Humboldt (a. a. O. Abschn. XXI) anstellt, dient nicht dazu, dasselbe zu finden, das halb ironische, halb sentimentale Spiel der Einbildungskraft ist eine vereinzelte Erscheinung ohne Anspruch auf Allgemeinheit. Das Wahre ist vielmehr, daß der Geist, der die Dinge im Lichte der innern Unendlichkeit auffaßt, gerade eine schärfere Zeichnung der Einzelzüge begründet als jener Idealismus, weil im Lichte des eröffneten Zusammenhangs mit der unermeßlich vertieften inneren Welt selbst das Kleine, Enge, höchst Eigentümliche berechtigt, bedeutend wird. Der Stil, welcher vermöge des vorherrschenden Stimmungstons nach der einen Seite einen gewissen musikalischen Nebel über die Dinge legt, ist daher ebenderselbe, welcher diesen Nebel plötzlich zerreißt und in alle Falten und Winkel der Welt, selbst in die häßlichen, Strahlen von einer Schärfe schießt, vor welchen der klassische zurückscheut. Die Schönheit aber resultiert dann eben als

Digitized by Google

ſtimmungsvoller Geiſt aus dem Ganzen. Es mag in gewiſſen Zweigen der Dichtkunſt, die ſich in dieſem Elemente bewegt, Erſcheinungen geben, welche ſich ganz in jenem empfindungsvollen Dufte halten, zu keinerlei Härte und Schärfe fortgehen und doch gut ſind, aber im Ganzen und Großen wird, wo die bewegte Subjektivität der Auffaſſung herrſcht, das Verfolgen des Objekts in die engere Naturwahrheit weſentlich mitgeſetzt ſein. Dies nun hat man im Auge, wenn man dieſen Stil den realiſtiſchen nennt; der klaſſiſche heißt ſo, wenn man die Objektivität der Vergegenwärtigung überhaupt, der naturaliſierende und individualiſierende, wenn man Grad und Umfang des Hereinziehens der Einzelzüge des Daſeins betont; Realismus im letzteren Sinn iſt die gründliche Verſetzung künſtleriſchen Bildes in die volleren, härteren Bedingungen der Exiſtenz, der ausführlichere Schein des Lebens. Man ſieht, wie ſich dieſe Beſtimmungen herumwerfen: beide Stile ſind in gewiſſem Sinne idealiſtiſch und beide in gewiſſem Sinne realiſtiſch; der erſtere iſt idealiſtiſch im Sinne der ſtrengeren Ausſcheidung der partikularen Züge, der zweite iſt in dieſem Sinne realiſtiſch, der erſte iſt realiſtiſch, weil er keine verborgene Innerlichkeit kennt, der zweite iſt in dem Sinn idealiſtiſch, daß er ſeinen Ausgang von dieſer Tiefe nimmt. Idealismus als Bezeichnung des erſteren kann weniger mißverſtanden werden, aber den Namen realiſtiſch, der ſonſt für den zweiten gebraucht wird, haben wir vermieden, um der Verwirrung zu entgehen, und die freilich unbequemen Benennungen: naturaliſtiſch und individualiſierend vorgezogen; wir werden jedoch von nun an beide Begriffe auch in dem Ausdrucke charakteriſtiſch zuſammenfaſſen. In § 39 iſt gezeigt, daß der Begriff des Charakteriſtiſchen in der Lehre vom Schönen an ſich zu einer müßigen Streitfrage führt, aber auch vorgeſorgt, ihm in der konkreten Kunſtwelt ohne Mißverſtändnis ſeine Anwendung zu ſichern. Übrigens vermeiden wir es, dieſen Stil romantiſch zu nennen, ihm alſo einen geſchichtlichen Namen beizulegen, wie dem andern. Er ruht ja keineswegs ebenſo auf einem muſterhaften Vorbilde, das im Mittelalter gegeben wäre, wie dieſer auf dem ewigen Vorbilde des Altertums; ſeine Grundlagen ſind dem Mittelalter und der neuen Zeit gemeinſchaftlich, den Unterſchied in der Entwicklung derſelben verfolgen wir hier noch nicht. Der Begriff des Romantiſchen hat überdies durch eine krankhafte Art, das Mittelalter zu erneuern, einen

Digitized by Google

ſchiefen Nebenton bekommen. — Das Schwere in den Unterſcheidungen liegt aber auch darin, daß in der Poeſie noch mehr als in der Malerei, die beiden Stilrichtungen ſich mannigfach durchkreuzen und brechen, daß in beiden Lagern verwickelte Miſchungen aus dem Entgegengeſetzten ſich darſtellen. Daraus erhellt jedoch nur um ſo mehr die beſondere chemiſche Kraft, welche in der Poeſie dieſem Gegenſatze zukommt.

§ 850

Der poetiſche Stil, wie er im ſprachlichen Ausdruck er- 1
ſcheint, hat die proſaiſch gewordene Sprache ſo zu behandeln, daß mit der Bezeichnung auch das Bild des Bezeichneten in ſelbſtändiger Kraft vor der Phantaſie erſteht und ſich lebendig bewegt. Die Dichkunſt wirkt dadurch ſchöpferiſch und ſprachbildend ſtets von neuem auch auf die Proſa zurück. Da aber das 2
Ganze ihrer Tätigkeit auf lebendige Veranſchaulichung gerichtet iſt und da ſie die Nachahmung der Malerei zu vermeiden hat (§ 847), ſo iſt ſie in den einzelnen Mitteln einfach und ſpart den reicheren Glanz den Momenten der entſprechenden Stimmung auf. Syſtematiſche Aufzählung dieſer Mittel ſetzt die Proſa voraus und gehört der Rhetorik an; die Poetik hat nur die weſentlichen Formen derſelben zu unterſcheiden.

1) Wir haben (§ 836 Anm.) geſehen, wie zwar auch im gewöhnlichen Gebrauche der Sprache das Sprachzeichen immer ein Bild des Bezeichneten vor die innere Vorſtellung ruft, aber dies Bild notwendig matt und unbeſtimmt bleibt, wie mit dem Fortſchritte des Bildungszwecks der Sprache das Band zwiſchen Bedeutung und Wort mehr und mehr dem Mechanismus bloßer Gedächtnisverknüpfung weicht. Die Sprache, wie ſie dadurch geworden, dient dem proſaiſchen Bewußtſein, das keine Abſicht haben kann, die Einzelvorſtellungen, die es in ſeinen verſtändigen Zuſammenhang reiht, für die innere Anſchauung zu beleben. Es iſt nun nicht nur vergeſſen, warum ein Gegenſtand ſo und nicht anders genannt wird, das Denkbild wird nicht nur immer blaſſer, ſondern es verliert auch eine immer größere

Digitized by Google

Anzahl von Wörtern ihre urſprünglich ſinnliche Bedeutung und wird in der metaphoriſchen gebraucht, als wäre dies die eigentliche (z. B. Herz, wirken, entwickeln). Jenes Wort, daß die Poeſie älter ſei, als die Proſa, gilt daher nicht nur von der früheren Ausbildung der erſteren als Anſchauungsweiſe überhaupt und im Liede, das lebendig von Mund zu Munde gieng, ehe es eine Kunſt der proſaiſchen Darſtellung geben konnte, ſondern im weiteren, unbeſtimmteren Sinne von der ſinnlichen Friſche der urſprünglichen Sprache der Naturvölker und der damit verbundenen Vorſtellung. Eigentliche und wahre Poeſie ſetzt jedoch die Proſa voraus, entſpringt aus einer Macht des Geiſtes, die mit dieſer ringt und das ideale Weltbild aus ihr herausarbeitet. Je weiter die Proſa, als Bildungsform und Auffaſſungsweiſe überhaupt, vorgeſchritten, deſto ſchwerer freilich iſt dieſer Kampf, deſto ſchwerer erklingt die ſpröde Verſtändigkeit der Sprache im Munde des Dichters. Seine Aufgabe nun iſt, dafür zu ſorgen, daß das Wort dem Hörer nicht mechaniſches, totes Zeichen bleibe, er muß ihn zwingen, zu ſehen und Belebtes, ſelbſtändig Lebendiges zu ſehen. Der Paragraph unterſcheidet dieſe beiden Seiten, denn es handelt ſich von dem doppelten Berufe der Poeſie, nach der einen Seite das Weſen der bildenden Kunſt, nach der andern die Natur der Muſik geiſtig auf ihrem Boden wiederherzuſtellen (§§ 838 u. 839); daß er Geſtalten vor uns hervorruft, darin gleicht der Dichter dem bildenden Künſtler, daß dieſe Geſtalten ſich bewegen, von innerem Leben erklingen, darin iſt er dem Muſiker verwandt. Dieſer Unterſchied wird ſeine Anwendung finden, wenn wir die Arten der Mittel, wodurch die Phantaſie vom Dichter zum lebendigen Bilden aufgerufen wird, näher auseinanderſetzen. Zunächſt muß hier noch die Rückwirkung auf die Proſa, die Sprache überhaupt hervorgehoben werden. Nach Wortbildung, Wörterverbindung, Wortſtellung, Periodenbau, Kraft, Lebendigkeit und Reichtum anſchaulicher direkter und bildlicher Bezeichnungen verdankt die gewöhnliche Sprache dem ſtetigen Einfluſſe der Dichtkunſt, noch mehr den plötzlichen und reichen Strömen, die in den großen Momenten ihrer Wiedergeburt hervorbrechen, unendliche Befruchtung. Man muß z. B. wiſſen, wie viele Ausdrücke, die wir jetzt als höchſt natürliche und ſchlichte gebrauchen, Gottſched noch als ganz entſetzlich verwarf (wir nennen: das Jauchzen, das ewige Schaffen, das Lächeln, das Jugendliche). Mit Klopſtock brach damals die ſchöpferiſche Sprach-

Digitized by Google

kraft herein und Goethes jugendliche Poesie wimmelt von Sprachbildungen, in welchen die kühne und doch so warme, milde, weiche Gestaltungskraft sprudelt. Hat sich aber die Prosa diese Schöpfungen angeeignet, so werden sie allmählich auch verbraucht und fallen hinüber zu dem gemeinen Vorrate der durch Gewohnheit abgeschliffenen Sprachmünze, die man verwendet, ohne dabei innerlich etwas zu schauen. Diese Abnutzung ist von furchtbarer Stärke. Man bedenke nur, daß ja die Sprache ursprünglich keine unsinnliche Bezeichnung hatte, daß ein Wort um das andere seine sinnliche Bedeutung in eine geistige verwandeln mußte, gegen deren schöne metaphorische Bedeutung man mit der Zeit stumpf wurde. Wie dies im Ganzen und Großen geschah, so wiederholt es sich immer im Einzelnen. Der abreibende Verbrauch wird vermehrt durch eine höchst tadelnswerte Verschwendung, welche ohne Not Bezeichnungen voll organisch anschaulicher Kraft für das Gewöhnlichste ausgibt. Wie schön ist das Wort Entwicklung und wie Viele brauchen es, wo Werden, Wachsen, sich Bilden u. dgl. vollkommen hinreichend wäre! Wie treffend ist Hegels: „von Haus aus“ und wie hat man es für alles und jedes Anfängliche verschwendet! Im ausdrücklich Bildlichen kommt dazu, daß so manche schlagende Vergleichung im ernsten Sinn unbrauchbar wird, weil sie zu häufig komisch verwendet worden und die blöde, frivole, stumpfe Masse nicht fähig ist, den Vergleichungspunkt fest im Auge zu behalten und nach dem Übrigen nicht umzusehen. Wir könnten keinen Helden mehr mit einem Eber, Esel vergleichen wie Homer, das Nibelungenlied, das Alte Testament; das Kameel haben uns die Studenten weggenommen. Shakespaere durfte ein sehr helles Auge mit dem der Kröte vergleichen und kein Lachen gebildeter Weinreisender befürchten, die wohl meinen, er habe nicht gewußt, daß die Kröte im übrigen häßlich ist. Die Stärke und Raschheit der Abnützung fordert allerdings stets aufs Neue die Zeugungskraft der Poesie heraus, führt aber zugleich die Versuchung mit sich, daß der sprachliche Ausdruck sich überhitze, übersteigere, um ja der stark und weit angewachsenen Prosa zu trotzen. Dies führt zu dem wichtigen Satze, den der zweite Teil des Paragraphen aufstellt.

2) Das Ganze der poetischen Schöpfung und die einzelnen Mittel derselben im sprachlichen Ausdrucke sind streng zu unterscheiden. Jenes muß ursprünglich so empfangen sein, daß die Idee nicht anders denn

Digitized by Google

als lebendige Geſtalt vor dem Innern des Dichters ſteht, und daraus ergeben ſich ihm die Mittel, wodurch er ſein Bild in den Zuhörer überträgt, mit innerer Notwendigkeit; dieſe Notwendigkeit mag ihm ſelbſt verborgen ſein, er mag im Einzelnen zweifeln, wählen, verändern, ſie leitet ihn dennoch als Geſetz und die Bemühung um das Einzelne iſt daher nicht, wie es ſcheint, ein beſonderer, zweiter Akt ſeines Tuns. Ausdrücklicher Akzent, den er auf die einzelnen Schönheiten legt, als beſtünden ſie für ſich, erregt daher bei Allen, die um das wahre Weſen der Dichtkunſt wiſſen, den Verdacht, daß es gelte, Blößen des Ganzen zu verhüllen. Man wird bei den großen Dichtern eine Grundlage tüchtiger Nüchternheit, geſunder Trockenheit finden; ohne dieſe herbe Wurzel ſchwebt die Phantaſie taumelnd in der Luft. Iſt nur das Ganze poetiſch empfangen und empfunden, ſo mag es im Übrigen gut ſchlicht und natürlich hergehen. Man ſehe z. B. wie außerordentlich einfach die Begebenheit in der Braut zu Korinth erzählt iſt; eine Menge von Wendungen kommen vor, die unſere bilderüberwürzten, in jedem Wort aufgeſtelzten modernen Lyriker als platt und proſaiſch verachten würden, aber welcher Stimmungshauch zittert über den einfachen Worten, wie düſter ſpannend, bebend ſchreitet die Handlung fort, wie iſt Alles geſchaut! Wenn im Drama ein Charakter wie leibhaftig geſchaffen iſt, hat er dann nötig, in jeder einzelnen Rede den Mund voll zu nehmen? Der epiſche Dichter, wenn er zu viele ausdrückliche Anſtalten trifft, ſein inneres Bild vor unſere Anſchauung zu bringen, fällt in jenes Malen, das wir als Vergehen gegen den poetiſchen Stil in § 847 aufgezeigt haben. Einfachheit darf freilich nie mit Dürftigkeit verwechſelt werden; das deutſche Epos mit ſeinen trockenen Farben, ſeiner unentwickelten Intention der Anſchauung gibt ein Beiſpiel. Selbſt den Durchbruch reicherer Fülle, prachtvoller Bilderhäufungen ſchließt das Geſetz der Sparſamkeit nicht aus; wo immer Sache und Stimmung den Begriff des Vollen und Ergiebigen mit ſich führen, muß auch die Sprache ſprudeln. Man vergegenwärtige ſich z. B. Shakeſpeares Prachtſtelle voll Überſchwall der Bilder in Heinrich IV, Abt. 1 Aufzug 4 Sz. 1: „Ganz rüſtig, ganz in Waffen“ uſw.; hier mußte, um ein in ſtrotzendem Kraftgefühl und jugendlicher Kriegesluſt heranwimmelndes Heer zu ſchildern, auch der Ausdruck ſtrotzen und wimmeln. Die Komik ohnedies fordert ſtellenweis ihre verſchwenderiſchen Witzſpiele. Geht aber der Dichter zu aus-

Digitized by Google

drücklich auf die einzelnen Schönheiten, so wird er sie auch in der Quantität ohne wahres Motiv steigern. Es ist vorzüglich die Überfülle derselben, was Argwohn gegen die innere Poesie des Ganzen erregt. Die ganze orientalische Dichtung häuft die Pracht des Einzelnen in dem Grade, in welchem das innere Verhältnis zwischen Idee und Bild nicht das organisch ästhetische ist; sie schlägt dem symbolischen, ästhetisch dürftigeren Kern einen um so reicheren, mit Bilderbrillanten besäten Mantel um. Schillers zu glänzender Jambenstrom verrät einen innern Mangel seiner poetischen Begabung, wo er nicht durch feurige Energie im speziellen Zusammenhange motiviert ist. In seiner Jugendpoesie geht die Übersättigung des Stils vielfach bis zur Absurdität der euphuistischen Phrasen und concetti, aber er hat sich geläutert und wie tief er theoretisch das Richtige erkannte, zeigt Nr. 377 im Briefwechsel mit Goethe, wo er den folgereichen Satz von einem gewissen Antagonismus zwischen Inhalt und Darstellung ausspricht: sei der Inhalt bedeutend, so könne eine magere Darstellung ihm recht wohl anstehen, wogegen ein unpoetischer, gemeiner Inhalt, wie er in einem größeren Ganzen oft nötig werde, durch den belebten und reichen Ausdruck poetische Dignität erhalte. Dazu hätte er setzen können, daß auch höchst bewegte Leidenschaft üppige Fülle des letzteren motiviere. Dieser Begriff eines Antagonismus leitet aber schließlich auf die Bemerkung, daß der Dichter, der ohne Motiv seine einzelnen Mittel steigert, die Bedeutung des bloßen Vehikels vergißt, welche der Sprache als der Darstellungsform der Poesie zukommt. Sie soll dem reinen, durchsichtigen Wasser gleichen, durch das wir die Gebilde auf dem Grunde sehen. J. Pauls Stil geht von dem schweren Irrtum aus, daß die Sprache für sich ein dicker, salzüberfüllter Säuerling sein müsse, und quält uns mit der Entzifferung der lästig pikanten Form, wo wir den Inhalt suchen.

Es ist keine Frage, daß eine genaue Analyse und logische Aufreihung der einzelnen Mittel, wodurch sich die poetische Sprache von der prosaischen unterscheidet, auch für die Poetik von tiefem Interesse wäre, denn die Wissenschaft hat Alles zu würdigen und in die kleinste Falte des Einzelnen einzudringen. Ausgegangen aber ist das Interesse für dieses Gebiet, das man unter dem Namen der Tropen und Figuren begriff, von der Rhetorik, also der Wissenschaft einer praktischen Tätigkeit, welche auf der Prosa ruht, die scheinlos aufgefaßte

Digitized by Google

Wirlichkeit durch Bestimmung des Willens zu verändern den Zweck hat und hiezu als Mittel Phantasie und Empfindung aufbietet. Die Voraussetzung, daß das Ganze prosaisch sei, lag zugrunde in der Art, wie man nun die einzelnen Mittel untersuchte; man dachte an keine tiefere Ableitung, man erkannte nicht, wie in einem Gebiete, das ganz und wesentlich der Phantasie gehört, jede einzelne Form der Veranschaulichung und Belebung nur Ausfluß davon ist, daß das Ganze anschaulich lebt, kurz, wie der Dichter auch im Einzelnen darum individualisiert, weil das Ganze Individualisierung ist. Überdies hat von jeher die trübste logische Verwirrung, die dürftigste äußere Aufreihung in diesen Erörterungen geherrscht. Es wäre aber eine gründlichere Untersuchung und Berichtigung nicht sowohl Aufgabe der Ästhetik, als vielmehr einer getrennten Poetik. Jene hat keinen Raum dazu übrig; wir werden nur einige Hauptpunkte aus dieser Lehre von den Tropen und Figuren berühren.

§ 851

1 Es sind, unter Vorbehalt, daß der Gegensatz kein abstrakter ist, nach § 850 die Mittel der Veranschaulichung und der Belebung, des Bildes und der Stimmung, also objektive und subjektive, mehr malerische und mehr musikalische Formen zu unterscheiden. Beiden steht die allgemeine, negative Bestimmung voran, daß die Dichtkunst alle bloß beschränkenden Aus-
2 drücke scheut. Die Veranschaulichung in ihrer einfacheren, direkten Form legt sich im Satze vorzüglich auf das Epitheton. Im indirekten Verfahren, noch abgesehen von der Herbeiziehung eines Subjektes aus anderer Sphäre, vertauscht sie die Begriffsmomente in verschiedener Weise, selbst in derjenigen, daß sie das Abstrakte für das Konkrete setzt, jedoch so, daß sie hier zur Verwandlung des Begriffs in eine Person übergeht; alle Mittel der Veranschaulichung drängen als beseelend wesentlich zur Personifikation hin.

1) Der vorhergehende Paragraph hat zu der hier aufgestellten Unterscheidung bereits den Grund gelegt. Es versteht sich jedoch, daß sie nur

Digitized by Google

relativ ist: die bildlichen Mittel stellen der Phantasie ein Objektives gegenüber, sie fließen aber natürlich auch aus erhöhter Stimmung und erregen solche, und umgekehrt, die belebende Stimmung fördert natürlich auch die Kraft der innern Anschauung. Tropen und Figuren als Formen der Anschaulichkeit und der Lebhaftigkeit, der Einbildungkraft und des Gefühls, als malerisch und musikalisch zu unterscheiden ist also unter diesem Vorbehalte richtig. Übrigens bringt die gewöhnliche Aufzählung unter den Figuren Solches, was, auch den Vorbehalt angenommen, doch entschieden vielmehr unter die Formen der Anschaulichkeit gehört; hat man doch sogar die Personifikation und Komparation unter jene gestellt. Eher konnte man die Sermozination (die eine Person oder Personifikation außerhalb des Dramas redend einführt) als Ausdruck der wärmsten Belebung einer übrigens der Veranschaulichung angehörigen Form, und ähnlich die Hyperbel als eine wesentlich auf der Stimmung ruhende Steigerung der Metapher zu den Figuren herüberziehen. Übrigens fällt die Unterscheidung von Mitteln der Anschaulichkeit und der Lebhaftigkeit dem Umfange nach mit den Tropen und Figuren nicht zusammen; Tropus bedeutet Vertauschung des Subjekts, indirekte Bezeichnung in verschiedenen Weisen und Graden; die Theorie der poetischen Ausdrucksformen hat keinen allgemeinen Namen für den anschaulichen Ausdruck, der unbildlich ist, d. h. keine zweite Anschauung zur Beleuchtung eines gegebenen Inhalts herbeibringt, und dies ist der stärkste Beweis dafür, daß sie bisher ihre Aufgabe für die Poetik gar nicht begriffen, nicht geahnt hat, wie es sich hier von einem Grundgesetze der Dichtkunst, dem der Individualisierung überhaupt, handelt, wovon das tropische Verfahren nur ein Teil ist.

Der Paragraph stellt nun zuerst eine allgemeine negative Bestimmung über das ganze vorliegende Gebiet voran, die nämlich, daß die Poesie im Ausdrucke nichts Halbes, bloß Limitierendes, Vorbehaltendes, Teilendes duldet. Weil in ihr Alles leben soll, soll auch Alles ganz sein, lieber kühn bis ins Unglaubliche, als beschnitten. Ausdrücke wie „ziemlich, einigermaßen, teilweise, insofern, sozusagen" erkälten augenblicklich, legen sich wie Meltau auf den poetischen Zusammenhang. Vom bildlichen Verfahren kann hier antizipiert werden, daß aus diesem Grunde die Metapher poetischer ist als die Vergleichung. Das „Wie" oder „Gleichsam" ist eine Verwahrung vor der vorausgesetzten Prosa,

Digitized by Google

daß man Bild und Inhalt nicht verwechsle, und stürzt eben daher in diese. Das Komische freilich nimmt die Prosa absichtlich auf und liebt darum die beschränkenden Redeformen (z. B. „Gottwalt begann mäßig zu erstarren"), und so werden sie poetisch verwendbar, wie kümmerliche Körperformen malerisch, aber dies bestätigt nur ihren negativen Charakter.

2) Es sind nun zuerst die einfachsten Mittel der Veranschaulichung zu betrachten. Die Poesie soll das Wort nicht als einen für die Phantasie toten Begriff liegen lassen. Da das Hauptwort als Subjekt des Satzes aus der allgemeinen Sprache vertrocknet, wie es in ihr geworden, übernommen wird, so liegt das nächste Mittel, seinen Begriff für die Phantasie zu beleben, in der Eigenschaftsbestimmung. Sie tritt hier wesentlich als Zusatz, nicht als das durch die Kopula zu vermittelnde Prädikat auf; es handelt sich zunächst nicht um die Aussage, die durch den Satz erst erwachsen soll, sondern, noch abgesehen von dieser, um eine Entwicklung des Subjekts an sich für das innere Schauen. Die Bezeichnung epitheton ornans will dies sagen, ist aber wohlweis nüchtern, weil man dabei nicht bedenkt, daß, was vom prosaischen Standpunkte bloß anhängender Schmuck, vom poetischen wesentliche Auftauung des im Wort erstarrten Bildes ist. Diese Auswicklung ist der Poesie so unentbehrlich, daß sie ihre Epitheta, natürlich vor Allem im epischen Gebiete, gern als stehende fixiert, und zwar keineswegs bloß als geläufiges Mittel der Versfüllung; Homers geflügeltes Wort, hauptumlockte Achaier, langhinstreckender Tod lassen uns nie stumpf, so oft sie auch wiederkehren. Was schon mehrfach über das Gesetz der Einfachheit der Anschauungsmittel gesagt ist, das gilt nun sogleich auch vom Epitheton. In der neueren Poesie gibt namentlich Goethes „Hermann und Dorothea" lehrreiche Beispiele. W. v. Humboldt (Ästh. Vers. Abschn. XXX) entwickelt treffend, wie die einfachen, wenigen Prädikate: tüchtig, groß, stark, gewaltig, bei der ersten Schilderung von Dorothea, wo wir sie die Stiere des Wagens lenken sehen, getragen vom großen poetischen Zusammenhang, ein ideales Bild vor uns aufbauen. Ebenso steht durch die Wirkung des Zusammenhangs im Anfang der Melpomene mit den wenigen Worten: — „des hohen wankenden Kornes, das die Durchschreitenden fast, die hohen Gestalten, erreichte," eine heroisch große Anschauung vor uns. Unsere Prosa hat sich so verwöhnt, mit starken

Digitized by Google

bildlichen Ausdrücken umzuwerfen, daß wir gegen die Kraft des einfachen Prädikats, wenn es treffend ist, gegen die Feinheit der Wahl des schlicht Bezeichnenden, kurz, gegen die Wahrheit fast abgestumpft sind; uns heißt Alles nur sogleich herrlich, schauerlich, glühend, strahlend, lachend usw., wir fühlen kaum die Schönheit und Wirksamkeit der Adjektive dunkel, sanft, blau, still, hoch im Anfang des Liedes: „Kennst du das Land", wir vernehmen kaum mehr das Rauschen des Haines, dessen Wipfel Iphigenie nicht etwa gewaltig, erhaben u. dgl., sondern reg nennt, oder die geisterhaft herbstliche Stimmung in den Worten des Mephistopheles: „wie traurig steigt die unvollkommene Scheibe des roten Monds mit später Glut heran", wir unterscheiden kaum, wie viel poetischer Wallenstein von hohlen, als von leeren Lägern spricht. Gerade unsere sinnlich starken Bezeichnungen sind durch die Verschwendung, indem man nicht mehr nach dem passenden Ort fragt, allgemein, abstrakt geworden. Wie matt muß dem, der an lauter spanischen Pfeffer gewöhnt ist, es erscheinen, wenn Goethe seinen Hermann nur wohlgebildet, den Vater den menschlichen Hauswirt, die Mutter die zuverlässige Gattin nennt! Die letzteren zwei Prädikate sind nicht versinnlichend, sondern moralisch; der Dichter hat überhaupt ebensosehr zu vergeistigen und zu verallgemeinern als zu individualisieren; dies Verfahren verfolgen wir hier im Allgemeinen nicht, eine besondere Wendung desselben aber wird zur Sprache kommen. — Es gilt nun aber auch natürlich vom Epitheton, daß durch die allgemeine Vorschrift der Sparsamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeschlossen ist; unsere Phantasie kann recht wohl die sukzessiven Prädikate in ein simultanes Ganzes zusammenfassen; Iphigenie geht gleich im zweiten Vers in die warm beschleunigte Prädikathäufung: des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines über und Beispiele noch viel reicherer Fülle sind in der echten Poesie unendlich. — Die Versinnlichung legt sich nun aber natürlich auch in die Bezeichnung des Zustands oder Tuns durch das Zeitwort. Hier ist immere die nähere, schärfere, sinnlichere Beziehung der allgemeineren vorzuziehen. Es ist poetischer, zu sagen: der Schmerz wühlt, gräbt, nagt, bohrt im Innern, als: er bewegt, erfüllt es usw. Es tritt hiemit, wie in diesem Beispiel, meist schon metaphorische Bezeichnung ein und führt dies daher zu der Betrachtung des bildlichen Verfahrens im engeren Sinne des Worts; davon soll

Digitized by Google

erſt nachher ſpezieller die Rede ſein, aber es iſt unumgänglich, ſchon bei dem Epitheton es zu erwähnen, ebenſo das metonymiſche Verfahren, wo der Dichter ſtatt der ganzen Tätigkeit eine nähere Erſcheinungsſeite derſelben herausſtellt; wir führen hiezu nicht im Scherz als echt homeriſch gefühlt an, wenn Hebel, wo er den Wohlſtand eines Landgeiſtlichen ſchildert und unter Anderem ſeine Schweinezucht erwähnt, nicht etwa ſagt: in den Wäldern mäſtet ſich, ſondern: „knarvelt d'Su". Das Verbum kann allerdings auch umgekehrt die Enge des Sinnlichen vergeiſtigend erweitern, dies führt jedoch ebenfalls zur Metapher. — Bei genauerer Analyſe wäre nun zu zeigen, wie die veranſchaulichende Kraft den Satz entwickelt, mit Zwiſchenſätzen gliedert (z. B. in „Hermann und Dorothea", wo der Pfarrer dem Vater den Ring vom Finger zieht und in Parentheſe ſteht: „nicht ſo leicht, denn er war vom rundlichen Gliede gehalten") und dem einzelnen Sprachmittel ſeine Wirkung durch den Zuſammenhang, durch Hintergrnnd, Folie, Kontraſt ſichert; wir müſſen uns aber mit dieſen Andeutungen begnügen, um nun vom Einfacheren zum Kühneren, von dem Verfahren, das den Gegenſtand beläßt und nur dem Auge auffriſcht, zu dem fortzuſchreiten, das ihn löſt und lockert, jedoch nur, um die zerſprengte gemeine Ordnung der Dinge mit neuem, freiem Leben zu durchſchießen und in das Licht einer höheren Einheit zu rücken. Hier beginnen denn die ſogenannten Tropen oder Vertauſchungen und es handelt ſich zuerſt von derjenigen Art derſelben, welche nicht eine Erſcheinung aus einer andern Sphäre vergleichend oder verwechſelnd herbeizieht, ſondern bei dem Gegenſtand und ſeiner Sphäre ſtehenbleibt: es iſt die ſogenannte Metonymie (eine geiſtloſe Bezeichnung, als gelte es bloß Namensverwechſlung) und Synekdoche. Jene bewegt ſich in geſchloßnerem Kreis, indem ſie die konkreten Verhältniſſe und Erſcheinungsſeiten des Gegenſtandes vertauſcht: Stoff, Werkzeug, Zeichen, Wirkung, eine der Wirkungen, einen Teil für das, was aus dem Stoffe beſteht, für den Träger des Werkzeugs, Zeichens, für die Urſache, für das Geſamte der Wirkungen, für das Ganze ſetzt uſw. Es iſt z. B. ſelbſt in der Proſa poetiſch, wenn es heißt: tauſend Säbel, Bajonette, Segel für Reiter, Fußgänger, Schiffe. Die Synekdoche iſt ein gewaltſamerer Akt, indem ſie das logiſche Verhältnis des Gegenſtands in ſeiner ganzen Sphäre auflöſt, Abſtraktes mit dem Konkreten, Art und Individuum mit der Gattung vertauſcht und umgekehrt. Es iſt nicht

Digitized by Google

paſſend, die Verwechſlung des Ganzen und der Teile ihr zuzuzählen, weil dieſe im geſchloßnen Umkreiſe des konkreten Subjekts ſtehenbleibt; wir haben ſie daher zur Metonymie gezogen. Die meiſten Formen der Vertauſchung, die man unter dieſer aufführt, fallen ebenſogut, als unter den Begriff von Wirkung, Werkzeug uſw., auch unter den des Teils für das Ganze: ſo das angeführte Segel für Schiff, ſo wenn der Dichter ſagt: ſein Brot mit Tränen eſſen, ſtatt: betrübt ſein; jenes iſt eine Wirkung der Betrübnis oder ein Teil ihrer Wirkungen. Daran knüpft ſich denn von ſelbſt, daß die Metonymie auch im eigentlichen Sinn Teil und Ganzes vertauſcht, z. B. Schwelle für Haus ſetzt. Man kann die Klaſſifikationsverhältniſſe, welche die Synekdoche verwechſelt, notdürftig auch als Ganzes und Teile auffaſſen, aber dies führt nur zur Verwirrnng. Wichtig iſt nun bei dieſer Form, daß ſie nicht nur dem Geſetze der Individualiſierung folgend das Einzelne und die Art ſtatt des Allgemeinen und der Gattung ſetzt (z. B. Cicero ſtatt Redner, Hund ſtatt Tier), ſondern, was dieſem Grundſtreben zu widerſprechen ſcheint, auch das Allgemeine, Abſtrakte für das Beſondere, Einzelne, Konkrete, das Jahrhundert für: die in ihm lebenden Generationen, die Menſchheit ſtatt: die Menſchen, die Hoffnung ſtatt der Hoffenden, Friede, Krieg ſtatt der darin Begriffenen, Buhlſchaft ſtatt der Kleider, womit ſie ſich putzt, der Mord ſtatt: der Mörder. Es iſt dies zunächſt gar nichts anderes, als eine logiſche Abbreviatur, welche alle Sprache, auch die ganz gewöhnliche Proſa übt; dennoch bedarf es nur eines Schritts, um von dieſer ſcheinbar weiteſten Entfernung zu dem lebendigſten Mittelpunkt der Poeſie umzulenken. Dies geſchieht nicht etwa bloß dadurch, daß der Dichter das Abſtraktum ſetzt, wo es die Proſa nicht geſetzt hätte; wenn z. B. Macbeth vor der Ermordung Duncans ſagt: jetzt geht der Mord an ſein Geſchäft, ſo hätte auch hier die gewöhnliche Rede Mord ſtatt: Mörder ſetzen können. Der Dichter erhebt vielmehr, was annähernd oder wirklich in jedem Momente wärmeren Anteils der Phantaſie auch die Proſa vollzieht, dann abgenützt in unzähligen Wendungen ſtehend wiederholt (die trauernde Menſchheit, die lächelnde Hoffnung, das ſchnellſchreitende Jahrhundert u. dgl.), zum vollen Akte: er beſeelt, er perſonifiziert das Abſtraktum. Dies geſchieht durch originale Belebungskraft im Epitheton und im Verbum mit ihren weitern Entwicklungen und Zuſätzen: der dürre Mord, geweckt von ſeiner Schildwacht, dem Wolf,

Digitized by Google

der das Signal ihm heult, fährt auf und ſchreitet hin nach ſeinem Ziel geſpenſtiſch; die feidne Buhlſchaft liegt im Kleiderſchrank (wie ein lebendiges Weſen, das zur toten Puppe geworden); der Krieg ſträubt den zornigen Kamm und fletſcht dem Frieden in die milden Augen; dieſer ſchlummert in der Wiege des Landes, tritt „mädchenblaß“ unter die Menſchen, jener als glutaugige, ſchnaubende Jungfrau. Es erhellt, daß dies Perſonifizieren derſelbe Akt iſt wie der, durch welchen die Götter entſtanden ſind, mit dem Unterſchiede, daß er freier äſthetiſcher Schein bleibt, während in der Mythologie die bedeutendſten ſeiner Schöpfungen ſich im Glauben als wirkliche Weſen feſtſetzen. Doch hat das mythiſche Bewußtſein neben dieſen ſeinen feſtgeglaubten Perſonifikationen natürlich auch in frei poetiſcher Weiſe denſelben Akt, nur gerade noch erleichtert durch die Gewohnheit des Götterbildens, fortwährend in der reichſten Fülle ausgeübt; die Alten zeigen in der Beſeeluug allgemeiner Begriffe eine Kühnheit, Bewegtheit der Phantaſie, die man von ihrer plaſtiſchen Ruhe kaum erwartet. Bei Sophokles heißt die Hilfe heiterblickend, Reden bei Euripides und Ariſtophanes unfreundlich blickend, bei Pindar hat das im Werden begriffene Lied ein fernleuchtendes Antlitz, ſelbſt der Seele werden Augen zugeſchrieben, die Verläumdung hat brennenden Blick, wie bei Shakeſpeare die Eiferſucht ein grünäugiges Ungeheuer iſt (vgl. Über perſonifik. Adjektiva und Epitheta bei griechiſchen Dichtern. V. C. C. Henſe). Noch Horaz hat phantaſievolle Anſchauungen dieſer Art, wie z. B. die Sorge, die ſich hinter den Reiter aufs Pferd ſetzt. Shakeſpeares beſonderes Feuer und Alles belebender Reichtum im Perſonifizieren genoß, wie bekannt, eine Unterſtützung, welche faſt als Surrogat jener mythiſchen Gewöhnung der Phantaſie betrachtet werden kann: nämlich in den ſog. Moralitäten, welche mit der größten Keckheit jeden moraliſchen Begriff als dramatiſche Perſon einzuführen pflegten. Es war dies freilich, da es ohne mythiſchen Glauben geſchah, zunächſt Allegorie; allein die dramatiſche Aufführung gab dem perſönlichen Bild etwas Überzeugendes, die Geläufigkeit etwas Haltbares und es durfte nur die Zauberkraft des Genius dazu kommen, ſo ſprang ſtatt der Allegorie ein Weſen hervor, das wenigſtens im Augenblicke der poetiſchen Anſchauung wahres Leben hat, kein Gott, aber etwas wie eine Geiſtererſcheinung. So zur Kühnheit gewöhnt und durch die entſprechende Gewohnheit ſeines Publikums gehalten,

Digitized by Google

konnte Shakeſpeare es wagen, ſogar die Luft einen ungebundenen Wüſtling, den Wind einen Buhler, das Gelächter einen Geck zu nennen, das Mitleid als nacktes Kind auf Wolken einherfahren zu laſſen, den Ariel anzureden: „mein ſchöner kleiner Fleiß“ (als ob der Fleiß ein perſönlicher Geiſt und dieſer Ariel wäre) und — wunderbar ſchön — von der Zeit zu ſagen: „der alte Glöckner, der kahle Küſter“. Es ſind dies nicht eigentlich Metaphern, der Dichter vergleicht nicht, er beſeelt den Begriff in ſich und aus ſich zur Perſon. Doch werden wir ſehen, daß in der Metapher, die das Vergleichen verſchweigt, mehr oder weniger von ſolcher Innigkeit des immanenten Beſeelens liegt.

Zu dieſem Gipfel der belebenden Veranſchaulichung, der Perſonifikation, bringen nun die Formen des poetiſchen Ausdrucks, und zwar eben auch die bisher betrachteten einfacheren, überhaupt mit aller Gewalt hin. Es handelt ſich jetzt nicht mehr bloß von abſtrakten Begriffen, auch das Sinnliche, jede Erſcheinung, die kein oder für ſich kein beſonderes Leben hat, wird ſo behandelt, daß ein eigener Geiſt in ſie zu fahren ſcheint. Da Brutus' Dolch den Cäſar durchbohrt, folgt ihm das Blut, als ſtürzt' es vor die Tür, um zu erfahren, ob wirklich Brutus ſo unfreundlich klopfte; dies iſt wie eine Vergleichung ausgedrückt, wir dürfen aber das kühne Bild von der Erörterung des Gleichniſſes und der Metapher getrennt betrachten, weil es ſo ſchlagartig wirkt, daß das Blut eine fühlende Seele für ſich zu haben ſcheint. Wenn bei Homer die Lanze haſtig ſtürmt, wenn der Pfeil mit Begierde fliegt, im Fleiſche zu ſchwelgen, ſo iſt dies ebenfalls ſolche unmittelbare Beſeelung. Die Alten ſind auch hierin nicht weniger kühn, als ein Shakeſpeare; Erz, Helm, Feuer, Fackel, Licht, Tag, Wolke, Pflanze, ſelbſt der glänzende Tiſch haben Augen, die Felskluft iſt hohläugig, ja ſogar das nur Hörbare, der Ruf der Stimme heißt bei Sophokles fernſehend oder ferngeſehen (vgl. Henſe a. a. O.). Das iſt durchaus nicht ein mühſames Herbeiziehen, ſondern ein ſehr phantaſiereiches Schauen, wie die friſche Einbildungskraft des Kindes in allem Geſichter ſieht, und daraus erwächſt eine allgemeine Belebung der Natur.

§ 852

Die andere, mehr äußerliche, aber farbenreichere Hauptform des indirekten Verfahrens, der Tropus, zieht vergleichend eine

Digitized by Google

Erſcheinung aus einer andern Sphäre herbei; verſchweigt ſie dieſen Akt und ſcheint das Verglichene identiſch zu ſetzen, ſo iſt ſie eigentliche Übertragung, Metapher; entlehnt dieſe ihr Bild aus dem beſeelten Leben, ſo fällt ſie in ihrer höchſten Lebendigkeit mit der Perſonifikation zuſammen. Schlagende Kraft des Vergleichungspunktes iſt im erſten Gebiete (über den Unterſchied des komiſchen vgl. § 199) der Charakter des echten Bildes.

In den bisher aufgeführten Formen wird nicht ein Fremdes, das einen eigenen Körper hat, mit dem vorliegenden Subjekte, dem ebenfalls eigene Erſcheinungsform zukommt, zuſammengebracht, ſo daß wir dieſe zwei vermittelſt einer Eigenſchaft, die beiden gemein iſt, in Einheit zuſammenfaſſen ſollen; jenes Verfahren iſt, auch wo es die Momente eines Ganzen, eines Ordnungsverhältniſſes vertauſcht, einfacher, bleibt in der Sache, erwärmt und beſeelt ſie von innen heraus; dieſes iſt zwiefältig, unruhiger, macht einen Sprnng, iſt äußerlicher und daher gewaltſamer. Die eigentlichen Tropen, von denen es hier ſich handelt, ſind ebendarum weniger poetiſch. Was zu § 850 von Bedeckung poetiſcher Blößen durch Glanz des Ausdrucks geſagt iſt, gilt namentlich dieſem bildlichen Verfahren im engeren Sinne des Worts. Es verſteht ſich, daß darum die echte Poeſie auf das Bild nicht kann verzichten wollen. Es iſt vermöge ſeiner ſpringenden Natur kolorierter, als jene andern Formen, und viele Stellen fordern die buntere Farbe; der Geiſt in wärmerer Bewegung, ſei ſie eine ſanftere und beſchauliche oder feurige und wilde, fühlt den natürlichen Drang, ſeinen Gegenſtand, damit er in ſeinem Wert nachdrücklicher erſcheine, nicht nur in einfacher, ſondern in doppelter Beleuchtung, ſozuſagen im Sonnen- und Kerzenlichte zugleich zu zeigen; der Vergleichungspunkt, der das innerſte Weſen des Gegenſtands mit verdoppeltem Akzente betont, iſt das farbigere Kerzenlicht. In dieſem Drange liegt aber noch ein Tieferes: einerſeits weidet ſich in ſolchem Umherſchauen nach vergleichbarem Stoff aus andern Sphären die Phantaſie an ihrer eigenen Schönheit, jedoch in der echten Dichtung niemals ſelbſtſüchtig, ſondern in dem guten Sinne, daß durch die Freiheit, durch das ideale Überſchweben, worin ſie ſich genießt, die innige Vertiefung in das beſtimmte Objekt, dem die Vergleichung gilt, nicht geſtört wird; es iſt eine Be-

Digitized by Google

freiung von ſtoffartigem Feſtkleben, eine Löſung in der Beſchränkung, deren Natur beſonders da einleuchtet, wo ſie der Dichter einer poetiſchen Perſon als ihren eigenen Akt beilegt, ſo daß wir Zeugen eines objektiven Schauſpiels ſind, worin der Menſch von ſeiner Leidenſchaft ſich befreit, indem er alle Bilderkraft der wühlenden Phantaſie aufbietet, ſie darzuſtellen. Vgl. über dieſen Sinn des vergleichenden Verfahrens Hegel, Äſthetik T. 1 S. 521 ff., wo namentlich die letztere Seite an Richard II. treffend auseinandergeſetzt iſt. Schließlich aber erkennen wir darin, wenn nicht der einzelne Vergleichungsakt, ſondern dieſe Form überhaupt und ihre nimmer ruhende Tätigkeit ins Auge gefaßt wird, die allgemeine, metaphyſiſche Wahrheit, daß alle Weſen der Welt Glieder Einer Kette ſind und in unendliche Anziehungen der Verwandtſchaft treten können, daß das All im Fluſſe der innern Einheit ſich bewegt.

Wir eilen nun, ohne auf die ſog. Allegorie im engeren Sinne des Worts (eine durch mehrere Momente durchgeführte Metapher, welche in der Art verdeckt iſt, daß ſie den verglichenen Gegenſtand verſchweigt und rätſelartig erraten läßt) einzugehen, zu dem Unterſchiede des Gleichniſſes und der Metapher. Die Metapher iſt die kühnere, feurigere Form, indem ſie das Wie und So wegläßt und die zwei verglichenen Erſcheinungen wie identiſch zu ſchauen nötigt. Mit ſolcher Energie verfährt Shakeſpeare, wenn ſein Othello nicht ſagt: mein Herz iſt wie verſteinert, ſondern: „mein Herz iſt zu Stein geworden, ich ſchlage daran und die Hand ſchmerzt mich“. Die Satzentwicklung kommt hier noch dazu, die verglichenen Zwei wie identiſch zuſammenzuzwingen, ebenſo wenn Othello einen Beweis verlangt, an dem kein Häkchen ſei, den kleinſten Zweifel dran zu hängen. Kürzer tritt die Metapher durch den bloßen Genitiv oder eine Präpoſition auf, die das zur Vergleichung Beigezogene zur Eigenſchaft, Attribut, Teil eines zunächſt unbildlich geſetzten Ganzen zu machen ſcheinen, welches aber mittelbar dadurch in ſeiner Totalität bildlich wird (z. B. „die Tore, eurer Stadt geſchloßne Augen“, oder: „hier, nur hier, auf dieſer Sandbank in der Zeit“; dort wird die Stadt zu einer Perſon, hier die Zeit zu einem Meer); es iſt dies eine Form, die enger bindet, als das bloße Epitheton (wie: „Wunden, dieſe Fenſter, die ſich aufgetan, dein Leben zu entlaſſen“), doch geht letzteres wieder in eine ſtärkere Form über, wenn das Verglichene nicht genannt, ſondern nur darauf hingezeigt

Digitized by Google

wird (wie statt: Lippen: „diese schwellenden Himmel"). Eine ganz gewöhnliche Wendung, die doch in der Lehre vom heiligen Abendmahl auf so wilde Verhärtung stieß, ist die Bindung durch die Kopula; lebendiger ist das Band, wenn das Bild als bewegte Form im tätigen oder leidenden Zeitworte liegt oder von diesem kühn subsumiert wird, wie wenn Hamlet „Dolche zu seiner Mutter spricht". — Die ruhigere Form des bildlichen Verfahrens, das Gleichnis, gewinnt dagegen, was sie zu erzwingen verzichtet, indem sie Bild und Gegenstand auseinanderhält, durch stetigen Fortschritt in ihrer Entwicklung, wie Northumberlands schönes Bild: „Ganz solch ein Mann, so matt, so atemlos" usw. (Heinrich IV, Abt. 2 Akt 1 Szene 1); natürlich verstärkt sich die überzeugende Kraft, wenn an die Stelle der Vergleichungsformel die mimische Darstellung tritt, wie in der Vergleichung der Krone mit zwei Eimern in Richard II., in so vielen klassischen und namentlich orientalischen Erzählungen.

Was nun das Verhältnis der Sphären des Verglichenen und zur Vergleichung Hergeholten betrifft, so gibt es, genau genommen, nur Einen wesentlichen Unterschied: es wird Engeres mit Weiterem verglichen, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Sinnlichen zum beseelteren Sinnlichen und zum Geist aufgestiegen, oder umgekehrt vom Allgemeinen, Geistigen zum sinnlich Geschloßneren übergegangen. Wenn Sinnliches mit Sinnlichem verglichen wird, so wird man immer finden, daß entweder der verglichene Gegenstand unorganisch, unbewegt, oder unbeseelt organisch, das Bild bewegt, organisch, beseelt ist (wie wenn z. B. treibende Wolken mit gejagten Rossen verglichen werden), oder umgekehrt (wie wenn ich ein feurig bewegtes Roß mit Wellen, seine Mähne mit deren schäumenden Kamm vergleiche); und ähnlich wird, wenn Geistiges in Geistigem sein Gegenbild findet, der Weg der Vergleichung vom Individuelleren, von dem, was im Geistigen relativ sinnlich ist, in das geistig Allgemeinere, das reiner Geistige gehen oder umgekehrt, es wird namentlich auf der einen Seite Geistiges mit seiner sinnlichen Äußerung zusammengenommen, auf der andern diese abgezogen bleiben (wie wenn eine reine Empfindung mit einem Gebete, eine rasche Handlung mit der Schnelle eines Gedankens verglichen wird). Der natürliche und gewöhnlichere Weg ist nun, wie sich aus dem Gesetze der Individualisierung von selbst ergibt, der vom Allgemeinen zum Besondern, vom Geiste zum Körper, vom Menschlichen

Digitized by Google

zu der ungeistigen Natur. Allein man hüte sich, diese Begriffe ungenau zu nehmen; sie werden nach Umständen schwierig, was zunächst absteigende Vergleichung scheint, ist, genauer betrachtet, aufsteigende, die aufsteigende aber hat im Bilde etwas relativ Absteigendes. Das Natürliche, das Körperliche, kann von unbestimmter Weite, ungeschlossener Gestaltung sein, dann sucht der Dichter das anschaulich Bestimmte, individuell Geschlossene gern im persönlichen Leben, weil dies individuelle Gestalt hat; geht er aber nicht von einem Sinnlichen unbestimmter Art zu persönlich Lebendigem als Ganzem, sondern von einem Besondern, selbst Persönlichen nur zu einer allgemeinen geistigen Bestimmtheit, einem Zustand, einer Tätigkeitsform über, so ist der Prozeß verwickelter. Hier wird man nämlich immer finden, daß vorher das Allgemeine dunkel personifiziert wird und erst auf diesen Vorgang die aufsteigende Vergleichung sich gründet. Wenn Leontes von Hermione sagt: „sie war mild wie Kindheit und wie Gnade", so schweben diese dem Dichter dunkel wie Personen, wie Götter mit entsprechenden Zügen vor und mit diesen absoluten Wesen, worin jene Eigenschaften in unbedingter Reinheit angeschaut sind, wird dann Hermione verglichen. Wenn Lenau die düstre Wolke einen am Himmelsantlitz wandelnden bangen, schweren Gedanken nennt, so ist der Gedanke eben in seiner sinnlichen Erscheinung genommen, wie er über das Angesicht hinzieht, und dahinter liegt überdies noch die Personifikation, daß der Gedanke wandelt. Man wird überhaupt finden, daß man alle wirklich aufsteigenden Vergleichungen erst umkehrt und dann erst wieder in die gegebene Stellung bringt. Man könnte z. B. sagen: dieses Fackellicht gleicht Shakespeares Stil; dann wird der Zuhörer sich besinnen, warum man das poetische Kolorit dieses Dichters mit dem flackernden, ins Dunkel unruhig glühenden Feuer der Fackeln vergleichen kann, und hierauf wird er mit der Vergleichung im umgekehrten Wege einverstanden sein. Der Geist läßt sich mit dem lichtvoll Durchsichtigen vergleichen; ich kann nun umgekehrt von einem strahlenden, durchleuchteten Wasserspiegel sagen: das ist wie Geist. Man steigt von der Materie auf, um den Geist in sie hereinzusehen. Es ist eine Art von Genugtuung, die das Sinnliche dafür erhält, daß es sonst mmer nur als Gegenbild dient; der tiefere Grund und Trieb ist immer der, daß die Phantasie von allen Punkten ausgeht, um Geist und Materie wechselnd zu durchdringen, den Gegensatz von allen

Digitized by Google

Seiten anfaßt, dieſe zu beſeelen und jenen zu verkörpern. Doch iſt das aufſteigende Vergleichen zu ſparen und behutſam zu verwenden; es wird leicht geſchraubt, gemacht, ſublimiert. Lenau z. B. hat das Maß weit überſchritten, er erſcheint auch darin unnatürlich überhitzt und vernichtet oft eine ſchöne Anſchauung durch das geiſtige Gegenbild. So wird im Gedichte: die nächtliche Fahrt, das düſter ſchöne Bild der durch das nächtliche Schneegefilde im Schlitten geführten Leiche durch die Vergleichung mit dem Schickſale Polens plötzlich zur Allegorie, zur bloßen Hülſe herabgeſetzt. Die aufſteigende Vergleichung wird leicht wider Willen komiſch, wenn der Sprung zu ſtark, namentlich wenn er moraliſierend iſt. Kant bewunderte noch den Vers: „die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Tugend quillt", worüber wir jetzt lächeln. Die ganze Gattung eignet ſich aber vortrefflich für die abſichtliche Komik (er ſah aus wie eine Predigt, ſie iſt ein Lehrgedicht u. dgl.).

Es iſt klar, daß die Metapher und trotz dem auseinanderhaltenden „Wie" ſelbſt die Vergleichung in ihrer höchſten Innigkeit und Energie das Bild, wenn es ein beſeeltes iſt, nicht neben dem Verglichenen ſtehen laſſen, ſondern in dieſes herüberziehen, als wäre es ſeine Seele. Wir ſind zu der Perſonifikation von der Synekdoche übergegangen und haben bei den Bemerkungen über allgemeine Beſeelung ſchon Solches beigebracht, was zunächſt metaphoriſch, tiefer genommen Beſeelung, beſeelende Perſonbildung iſt. Die Synekdoche ſetzt das Allgemeine der eigenen Sphäre des Gegenſtands für dieſen; Gleichnis und Metapher bringen ihr Bild aus fremder Sphäre und doch vollbringen auch ſie einen freien augenblicklichen Schein, als wäre das Eine im Andern gegenwärtig. Wenn Exeter in Heinrich V. ſagt: meine Mutter kam mir ins Auge und übergab mich den Tränen, ſo wird ſich eine lebendige Phantaſie dies nicht in die trockene Äußerlichkeit der Vergleichung auflöſen: eine weibliche Rührung kam über mich, als würde der Teil meiner Natur, den ich von meiner Mutter geerbt, über den männlichen Herr, ſondern ein Bild wird vor uns auftauchen, als ſchwebte der Geiſt der Mutter herein in den Sohn wie ein Tauwind und ſchmölze ſeine männliche Härte. Vergleichungen der äußern Natur mit Geiſtigem werden froſtig, allegoriſch, wenn das Bild zu beſtimmt heraus und neben die Sache hingeſtellt iſt. Es mögen wohl z. B. in gewiſſer Stimmung die letzten Wellenſchläge nach einem Sturm

Digitized by Google

im Gefühl anklingen wie das Nachzucken einer Leidenschaft, die sich eben erst gelegt hat, aber wenn Lenau, nachdem die Naturerscheinung geschildert ist, mit „also zuckt nach starkem Weinen“ usw. fortfährt, so tritt das moralische Phänomen äußerlich neben das natürliche und vernichtet eigentlich dieses, statt innig hineingefühlt zu sein.

In aller Vergleichung soll natürlich der Vergleichungspunkt treffend, schlagend sein. Othellos Bild für das schauerliche Nachwirken von Jagos Einflüsterungen über Desdemonas Tuch: „O, es schwebt um mich so wie der Rab' um ein verpestet Haus“, ist ein schönes Beispiel tiefer Zweckmäßigkeit im Gleichnis. Ruhige Kraft des Überzeugens ziemt vorzüglich der epischen Poesie; Goethes Geist erweist sich in der einfachen Notwendigkeit und plastischen Sicherheit seiner Bilder als vorzüglich episch, selbst im Drama. Wir greifen aus der unendlichen Fülle nur als nächstes, bestes Beispiel das tief schlagende Bild des Orestes in der Iphigenie von den Furien heraus, die ihn nur so lange verschonen, als er im Heiligtum Dianens weilt: „Wölfe harren so um den Baum, auf den ein Reisender sich rettete“. Auch in der Prosa ist er außerordentlich reich an solchen ruhig treffenden Bildern (z. B. an Frau v. Stein auf der Harzreise: „Die Menschen streichen sich bei meinem Inkognito recht auf mir auf wie auf einem Probierstein“; — „behalten Sie mich lieb auch durch die Eiskruste, vielleicht wird's mit mir wie mit gefrornem Wein“; — aus der Schweiz: „Himmelsluft, weich, warm, feuchtlich, man wird auch wie die Trauben reif und süß in der Seele“). Es muß aber auch echt poetische Bilder, und zwar im ernsten Gebiete, geben, die nicht unmittelbar einleuchten und doch tief treffend sind. Dies führt auf den Unterschied der Stile und muß bei der Betrachtung desselben zur Sprache kommen.

Die Vorschrift, im Bilde zu bleiben, kann den echten Dichter nicht unbedingt binden. Wirkliche Verstöße, die man als sog. Katachresen zu den Sünden gegen den Geschmack zählen muß, finden nur da statt, wo durch einen eigentlichen lapsus der Aufmerksamkeit aus einer Vergleichungsregion in eine andere übergeschritten wird, die keine naturgemäße Verbindung mit der ersten zuläßt, oder wenn mit fühlbarer Absichtlichkeit ein Bild ausgesponnen und doch nur scheinbar festgehalten wird, wobei gewöhnlich Verwechslungen der verglichenen Seite des Subjekts mit andern Seiten desselben sich einschleichen (vgl. J. Paul, Vorsch. der Ästhetik § 51 das Beispiel aus

Digitized by Google

Leſſing), oder endlich, wenn eine üppige Phantaſie keine Grenze mehr achtet und mit Kühnheiten, die bei richtigerem Maß erlaubt wären, gar zu freigebig iſt, wie die romantiſche mit ihren ewigen klingenden Farben, duftenden Tönen, ſingenden Blumen uſw. An und für ſich iſt es nichts weniger als unnatürlich, wenn die Verwandtſchaft, worin die bereits als Bild dienende Erſcheinung mit andern ſteht, die Phantaſie anzieht, von jener zu dieſen weiterzugehen, um den verglichenen Punkt immer voller, kräftiger zu beleuchten und allerdings auch, um neue Punkte oder Seiten des Gegenſtands, ſofern es nur mit heller poetiſcher Einſicht geſchieht, in die Vergleichung einzuführen. So iſt z. B. ein Feuerregen ein gewöhnlicher Ausdruck; wenn nun ein Affekt wegen ſeiner verzehrenden Gewalt mit Feuer verglichen wird, ſo bezeichnet der Regen die Fülle, die gehäuften Schläge ſeiner Äußerung, und ein Feuerregen zorniger Worte iſt ein durchaus natürliches Bild. Der Dichter kann auch im Bilde bleiben, eine andere Seite desſelben hervorheben und auf eine andere Seite des Verglichenen anwenden, wie in den ſchönen Worten des Oreſtes: die Erinnyen blaſen mir ſchadenfroh die Aſche von der Seele und leiden nicht, daß ſich die letzten Kohlen von unſers Hauſes Schreckensbrande ſtill in mir verglimmen. Mit dem Worte „letzten“ wird hier das Leiden in Oreſtes Seele in den Begriff des allgemeinen Unglücks ſeines Hauſes, das mit ihm endigen ſollte, umgewendet. Die Grenzlinie, hinter welcher für die Übergänge aus einem Bild in das andere, aber freilich auch für das einfache Fortführen eines Bildes das Abgeſchmackte beginnt, iſt freilich zart und läßt ſich darüber im Allgemeinen nichts beſtimmen, als daß der Akt des Vergleichens in ſeinem Weſen immer ein einfacher Wurf der Phantaſie bleiben muß, nie in ein Feſtrennen und Zerren übergehen darf, denn dies fordert den Verſtand heraus, der den Schein höhniſch aufhebt. Shakeſpeare hat bekanntlich in ſeiner jugendlichen Periode jenem abgeſchmackten Modetone ſeiner Zeit, den man Euphuismus nannte, nicht geringen Zoll gezahlt; doch iſt nicht zu überſehen, daß manche beſonders ſeltſame Bilder, die in dies Gebiet gehören, mit dem offenbaren Bewußtſein überkühner Hyperbeln gebraucht ſind, die einen beſonders tiefen und ſtarken Affekt bezeichnen ſollen. So haben dieſelben in ihrer Abſurdität doch einen eigentümlich ſtarken Hauch von Stimmung, wie wenn Richard II. ſagt: „macht zu Papier den Staub und auf den Buſen der Erde ſchreib' ein regnigt

Digitized by Google

Auge Jammer". Wie dieser unglückliche Fürst so in seinem Schmerze wühlt, brütet er (— der Bilderwechsel in diesen Worten sei auch erlaubt —) ein andermal die Hyperbel aus: selbst die fühllosen Brände des Kamins, bei dem die Königin seinen beklagenswerten Fall erzähle, werden mitleidsvoll das Feuer ausweinen und teils in Asche, teils kohlschwarz um die Entsetzung eines echten Königs trauern. Shakespeare fühlte hier gewiß das Kindische und wollte es, ohne daß er darum ganz entschuldigt wäre. Noch weniger ist die Übertragung eines an sich schon hyperbolischen Bilds in ein weiteres, das dann ganz absurd wieder einen eigentlichen Zug vom Verglichenen aufnimmt, durch die Situation entschuldigt in der Stelle von Romeo und Julia, wo dieser schwört, wenn er Rosalinden verlasse, so sollen seine Tränen Feuer werden, und nachdem sie so oft (in ihrer eigenen Flut) ertränkt waren und doch nicht sterben konnten, nun für ihre Lüge als durchsichtige (!) Ketzer verbrannt werden. Wir werden jedoch am Folgenden zeigen, daß manche Bilder Shakespeares, welche die Phantasielosigkeit noch heute für geschmacklos erklärt, nicht nur keiner Entschuldigung bedürfen, sondern vielmehr die höchste Bewunderung verdienen.

§ 853

Die der musikalischen Wirkung verwandteren Formen der 1
subjektiven Belebung (vgl. § 851) sind die sogenannten Rede-
figuren: Bewegungslinien der Stimmung, wie sich solche in
der Sprache niederschlagen. Ein Teil derselben liegt näher an
der Grenze der objektiven Veranschaulichung teils durch bild-
lichen Charakter, teils durch Aufnahme der Redeformen der
Handlung; ein anderer enthält die Unterschiede der Fülle und
Enge, des Anschwellens und Abschwellens im Flusse der Emp-
findung, ein anderer die Intensitätsunterschiede des einzelnen
Moments. Dem eigentlich Musikalischen nähert sich die dichte- 2
rische Sprache durch Klangnachahmung.

1) Man begreift unter dem Figürlichen öfters auch das Tropische, in genauerer Unterscheidung bezieht sich aber der Begriff des anschaulichen Bildes, der hier in figura liegt, nicht auf ein festes Objekt, das dem

Digitized by Google

innern Auge gegenübertritt, sondern auf die Linien der Sprachbewegung als Ausdruck der Stimmung: die Wissenschaft versucht mit dieser Bestimmung ein Ähnliches, wie die Zeichnung, wenn sie die Bewegungen eines Tanzes durch die Figur auf der horizontalen Fläche darstellt, nur daß die Abstraktion vom Dichter, der Versuch, die Formen seiner Rede ohne den wirklichen Inhalt des einzelnen Zusammenhanges zu fixieren und aufzuzählen, ein ungleich härterer, mühsamerer und durch das Unbestimmbare der freien Bewegung mangelhafterer Akt ist als dort die Abstraktion vom Tänzer. Der Paragraph sucht einige Ordnung in die bisher durchaus verworren aufgehäufte Masse zu bringen durch die aufgestellte Einteilung. Demnach unterscheiden wir zuerst eine Gruppe von Figuren, welche dem Gebiete der objektiven Veranschaulichung näher liegt, und in diesem wieder zwei Arten: die eine ist wirklich malerisch und würde daher entschieden zu jenem Gebiete gehören, wenn nicht der Akzent hier mehr auf die Stimmung, als auf die bildliche Natur des Mittels fiele. Unter diesem Standpunkte kann die Hyperbel (vgl. § 851 Anm. 1) hieher gezählt werden; lächerlich ist es, die Beschreibung (Diatypose und Hypotypose) unter den Figuren aufzuzählen, außer etwa, sofern man im Auge hat, daß sie durch erwärmte Stimmung eintritt, wo sie nicht erwartet wurde; die Umschreibung ist, wenn sie den eigentlichen Ausdruck wählt, nichts als eine Auflösung des Subjekts, das von der Sprache in die Einfachheit des Begriffs zusammengezogen ist, in seine Eigenschaften; wenn den uneigentlichen, gehört sie unter die Metaphern, und nur entfernt, sofern man auch hier die besondere Wärme der Stimmung als Grund der Vermeidung des logischen und eigentlichen Ausdrucks betont, unter die Figuren. Die sog. Distribution, eine malerisch entwickelnde Auseinanderlegung statt des direkten Ausdrucks, verdient nur zweifelhaft unter derselben Bedingung diese Stelle, entschiedener die Häufung, Kumulation; denn es ist Affekt, was hier in wiederholten Schlägen wirkt, deren Qualität an sich zwar malerisch sein mag. Eine andere Reihe von Figuren stellt sich durch ihren dramatischen Charakter in die Nähe des Bildlichen, sie ist objektiv durch Fiktion von Personen und Hervorbrechen der eigenen: Anrede, Frage und Antwort, Einführung Redender, Ausruf. Diese Formen, die sich im wirklichen Drama, zum Teil auch in der lyrischen Poesie, von selbst verstehen, sind in der epischen Darstellung ein Ausdruck der erhöhten Stimmung, die einen

Digitized by Google

Inhalt in Gespräch und Handlung umsetzt; sie wären bei der Personifikation aufzuführen, wenn es sich nicht hier um die subjektive Bewegtheit als Ursache des Verfahrens handelte. In Lessings Stil wird alles lebendiger Dialog; Goethe erkannte selbst ein Kennzeichen seines Dichterberufes darin, daß jeder Gegenstand des Nachdenkens sich in seinem Innern zu einem bewegten Gespräche zwischen Personen verwandle, welche die verschiedenen Standpunkte, Gründe usw. vertreten. — Zu der zweiten Ordnung von Figuren, die der Paragraph aufführt, gehört der Klimax und Antiklimax, der Pleonasmus, die Wiederholung mit ihren verschiedenen Arten (Anaphora usw.), die Abbrechung und Auslassung (Aposiopese und Ellipse), das Asyndeton und Polysyndeton. Man sieht leicht, daß ein Teil dieser Formen, welche sämtlich Steigen und Fallen, Fülle und Enge, Vorsturz, Fluß und Stocken des Redestroms charakterisieren, direkter die innere Qualität der Stimmung, ein anderer ihren Niederschlag in der Sprachform anzeigt. Man hat daher Wortfiguren und Sinnfiguren unterschieden, allein der Unterschied ist flüssig und nicht zu verwundern, daß in der Anwendung desselben keine Übereinstimmung herrscht. Asyndeton und Polysyndeton z. B. drücken deutlich verschiedenen Stimmungsrhythmus aus und umgekehrt kann von Klimax und Antklimax in der Lehre von der Poesie nur insofern ausdrücklich die Rede sein, als sich Steigerung und Senkung in der Sprachform niederlegt. Reine Wort- oder Formfiguren sind nur bestimmte gramatikalische Unregelmäßigkeiten, wie Synkope, Apokope, Zeugma usw., über die weiter nichts zu sagen ist, als daß sie in der Poesie häufiger vorkommen werden als in der Prosa, weil dieselbe auch an dem rein technischen Sprachgesetz ihre Freiheit geltend zu machen liebt. — Zu dieser zweiten Ordnung mag, wenn man sie außer ihrem Zusammenhang im komischen Prozesse betrachtet (vgl. §§ 201 ff.), auch die Ironie (mit der Litotes) als Figur gezählt werden, denn man kann sie als eine Rückhaltung des Sprachflusses auffassen, der sich wie hinter einer Schleuse spannt, um erraten zu lassen, daß das Verborgene das Gegenteil des Sichtbaren ist. — Bei der dritten Ordnung handelt es sich von den punktuellen Akzenten, welche sich auf den einzelnen Moment der Rede werfen; hieher gehört die Betonung durch Kontrast, wie sie in der Sprachform als Inversion, Anaklase, Epanodos, Antithese erscheint. Die letztere bedeutet hier einen Widerspruch zwischen Subjekt und Epitheton

Digitized by Google

(z. B. der arme Reiche), eine sehr wirksame, aber auch leicht zu mißbrauchende Form, wie sie denn in der Mariniſchen Jagd nach concetti einſt beſonders beliebt war.

2) Die Onomatopoeſie verhält ſich zu dem allgemeinen, ſtetigen Einklang zwiſchen Tonfall und Inhalt, der in aller echten Dichtung mit innerer Notwendigkeit herrſcht, wie ein vereinzeltes, beſonderes Spiel, den nachahmenden Tonſpielereien der Muſik ähnlich und wie dieſe nur ſparſam anzuwenden. Der ſauſende Diskus des Odyſſeus und der rückwärts zu Tal polternde Stein des Siſyphus ſind berühmte Beiſpiele aus Homer; nicht leicht ein ſchöneres, ungeſuchteres bietet die moderne Literatur, als die herrliche Stelle in Goethes Fauſt, wo die Folge der Konſonanten und Vokale genau zu beobachten iſt:

Und wenn der Sturm im Walde brauſt und knarrt,
Die Rieſenfichte ſtürzend Nachbaräſte
Und Nachbarſtämme quetſchend niederſtreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert uſw.

§ 854

Der große Gegenſatz der Stile macht im ſprachlichen Ausdruck ſeine ganze Stärke geltend. Der naturaliſtiſche und individualiſierende Stil zeichnet durchaus enger ins Einzelne, greift daher kühner in das Niedrige und Platte, zugleich aber bricht das tiefere Geiſtesleben, das ihn hiezu berechtigt, unruhiger, aufgeregter, traumartiger in Bildern und Figuren hervor.

Hier namentlich iſt das Beiſpiel der Malerei belehrend, der Gegenſatz iſt genau derſelbe wie zwiſchen den großen italieniſchen Meiſtern, Raphael an der Spitze, und Rubens, Rembrandt nebſt den holländiſchen Kleinmalern im Sittenbilde. Wir greifen ſogleich ins Konkrete und führen namentlich einige Beiſpiele auf, welche zeigen, wie anders der klaſſiſche gehobene Schiller fühlt als Shakeſpeare, der maleriſche Individualiſt in der Poeſie. Bei dieſem zählt Macbeth dem Mörder, dem er erwidert, er ſei nur dem Geſchlechte nach Mann, wie die furchtſamen kleinern Hunde im Verzeichnis des Hundegeſchlechts freilich auch mitlaufen, neun Raſſen auf, Schiller in ſeiner Überſetzung hält bei der zweiten inne: der klaſſiſche Stil, der auf dem Kothurne

Digitized by Google

geht, fürchtet durch engeres Spezialisieren platt zu werden, der charakteristische scheut es nicht, er geht durchaus ins Detail und sorgt für die Haltung der poetischen Würde durch Ton und Stimmung im Ganzen. Sicher hätte Schiller den verbannten Romeo nicht die Fliege und die Maus um Juliens Nähe beneiden lassen und doch gehört dies nicht unter Shakespears Geschmacksverletzungen, sondern ist nur genau wahr gefühlt; und wenn Shylock sein böses Wollen mit der Tatsache gewisser Idiosynkrasien belegt, die er so speziell aufführt („es gibt der Leute, die kein grunzend Ferkel ausstehen können" usw. Akt 4 Szene 1), so geschieht dies zwar in einer Komödie, doch im ängstlich spannenden Teile derselben, und kein Dichter der klassizierenden Richtung hätte einen finstern Charakter, der doch etwas Tragisches hat, in seiner Rede so detailliert. Solche Züge sind aber nur vereinzelte Merkmale der Zeichnung des Charakters, der Leidenschaft, der Handlung und aller Dinge, wie sie im charakteristischen Stil vorneherein darauf angelegt wird, die Eigenheit der Züge bis ins Kleine mitaufzunehmen, mag dies auch im ernsten Zusammenhang so oder so in das Komische auslaufen. Dasselbe spricht sich denn auch im Bildlichen aus. Wenn Hamlet in einer hochtragischen Szene, in der äußersten Spannung des Gemüts und aller Nerven dem Geiste seines Vaters zuruft: „brav gearbeitet, wackerer Maulwurf!" so ist dieser Absprung in das Platte allen denen, welche im Sinne des direkten Idealismus auffassen, rein ungenießbar; sie verstehen nicht, wie recht wohl Shakespeare weiß, daß das platt ist, und wie er es gerade darum seinem tragischen Humoristen in den Mund legt; man kann recht wohl die verborgen arbeitende Macht, die endlich eine Untat an das Licht bringt, mit dem stillen Wühlen eines Maulwurfs vergleichen, ja Hegel wendet die Stelle treffend auf den Geist in der Weltgeschichte an, wie er lange in unsichtbarer Tiefe tätig ist, aber in den großen Momenten der Krise sich an das Licht herausarbeitet; freilich liegt trotz der Wahrheit des Vergleichungspunktes wegen der übrigen Kleinheit des Bildes eine komische Inkongruenz darin, diese aber ist gerade beabsichtigt, um durch die Ironie des weiten Abstands die Hoheit des Verglichenen um so mehr zu betonen. Dazu kommt die Stimmung im gegebenen Momente: Hamlet ist freudig gehoben durch die Entdeckung eines längst geahnten Verbrechens und er liebt es, eine große Genugtuung im Tone gemeiner Lustigkeit auszudrücken, nicht um jene, sondern um diese

Digitized by Google

zu ironisieren; man vergleiche sein Benehmen nach der Wirkung des aufgeführten Schauspiels auf den König. Solche Sprünge sind denn im klassischen und klassisch auffassenden modernen Stile gar nicht denkbar. Zwar darf man den Unterschied zwischen diesen beiden letzteren auch nicht übersehen: Homer und die griechischen Tragiker hatten noch nicht das Lachen des modernen Stumpfsinns zu fürchten, der, wie zu § 850 erwähnt ist, bei übriger Ungleichheit so schwer den Vergleichungspunkt festzuhalten vermag, sie wimmeln von Bildern, welche die niedrige Sphäre nicht scheuen, wenn sie nur schlagende Wahrheit darbietet; Homer vergleicht seine Helden nicht nur mit Eseln, Stieren, Widdern — diese Tiere waren überhaupt noch nicht für die Komik abgenützt — er verschmäht es auch nicht, den Eigensinn der Fliege, den am Lande zappelnden Fisch herbeizuziehen, um dem hartnäckigen Mute, der stets auf dieselbe Stelle im Getümmel sich wirft, dem schnappenden Röcheln des tödlich Verwundeten ein haarscharfes Licht der Vergleichung zuzuführen. Solche Bilder kommen uns naiv vor, sind aber nur rein poetisch und beiden entgegengesetzten Stilen gemeinsam; es ist daher nicht durch die übrigens allerdings zarteren Grenzen des klassisch gebildeten Gefühls gerechtfertigt, sondern nur sehr bezeichnend für seine rhetorische Art, wenn Schiller sich scheut, in dem treffenden Bilde von dem Geier und den Küchlein zu bleiben, wo Makduff ausruft: „All die lieben Kleinen? Ihr sagtet: alle? — Höllengeier! — Alle? — Wie, meine süßen Küchlein mit der Mutter auf einen gier'gen Stoß?“ und übersetzt: „Alle! Was? Meine zarten kleinen Engel alle? O hölliſcher Geier! Alle! Mutter, Kinder mit einem einz'gen Tigergriff!“ Wahrhaft platt sind diese vermeintlich erhabeneren „Engel“ und der „Tiger“; zugleich hat die Scheue vor dem einfach Wahren hier zu einer wirklich ganz unstatthaften Katachrese geführt (vgl. über dieses belehrende Beispiel: Timm, das Nibelungenlied usw. S. 25). Wenn aber im Übrigen der charakteristische Stil auch in diesem Gebiete sich scharf genug von dem plastisch idealen unterscheidet, wenn er gerade darum ungleich mehr wagt, weil die Tiefen des Geistes, die er aufdeckt, die freie Entlassung der Partikularität nicht nur ertragen, sondern sogar fordern, damit die Macht des Bandes sich zeige, welches die Extreme zusammenhält, so bricht jene vertiefte Haltung und Stimmung auf der andern Seite in Bildern aus, welche überpathetisch, visionär, verzückt erscheinen, welche,

Digitized by Google

auf den erſten Blick ſeltſam und wildfremd, demjenigen, der ſich in den Zuſtand zu verſetzen vermag, bei näherem und längerem Anſchauen klar werden, wie Rembrandts traumhaft ins Dunkel leuchtendes Helldunkel oder das wilde Licht des Blitzes auf den Sanherib von Rubens. Der Dramatiker wird ſolche traumhafte Bilder den Momenten der tiefſten Erregung vorbehalten. Ein ſolches Bild gebraucht der entzückte Romeo in der Gartenſzene: „Herrlich über meinem Haupt erſcheinſt du mir in dieſer Nacht wie ein beſchwingter Bote des Himmels den erſtaunten Menſchenſöhnen, die rücklings mit weit aufgerißnen Augen ſich niederwerfen, um ihm nachzuſchaun.“ Man hat ſelbſt neuerdings, nachdem wir längſt die ſtumpf phantaſieloſe Kritik des guten Geſchmacks hinter uns haben, Macbeths ungeheures Geſicht von den Folgen der Ermordung des Königs für abgeſchmackt erklärt: „Duncans Tugenden werden wie Engel poſaunenzüngig Rache ſchrein dem tiefen Höllengreuel dieſes Mords und Mitleid wie ein nacktes, neugebornes Kind, auf Sturmwind reitend, oder Himmelscherubim zu Roß auf unſichtbaren, luftgen Rennern werden die Schreckenstat in jedes Auge blaſen, bis Tränenflut den Wind ertränkt.“ Der Vergleichungspunkt iſt die furchtbare Schnelligkeit und Gewalt, mit welcher die Folgen des Mords, die Kunde, die tiefe Empörung der Gemüter, Abſcheu, Rachtrieb, Mitleid eintreten. Daß auf den Sturmwolken Dunkans Tugenden als Engel hinſauſen, iſt eine nur natürliche Perſonifikation und Zungen, deren Ruf ſo ſtark iſt wie Poſaunenton immer noch keine übertriebene Hyperbel, dann folgt eine ganz ungewöhnliche Vertauſchung von Subjekt und Objekt, indem der *Gegenſtand* des innigſten Mitleids, ein nacktes, neugebornes Kind, für das *Gefühl* des Mitleids geſetzt iſt, aber wer Phantaſie hat, kann ſich doch wohl in die Anſchauung verſetzen: es wird den Menſchen zu Mute ſein, als ſehen ſie ein hilfloſes Kind in den Wolken hinſchweben, dem ſie zueilen müſſen, wie um es zu retten; die Cherubim, die nachfolgen, ſcheinen dieſes Kind wie eine Geiſtererſcheinung ſich vorausgeſandt zu haben, wie einen Genius des Mitleids, der die Geſtalt eines Objekts des innigſten Mitleids annimmt, um dieſes zu erwecken; ſie ſelbſt, auf unſichtbaren luftgen Rennern, ſind windſchnelle Diener der göttlichen Gerechtigkeit; mit dieſer Häufung ſammelt ſich Alles an wie zu einem Bilde der wilden Jagd, und das wollte Shakeſpeare; daß der Gehörseindruck ſich dann in ein Anwehen der Augen verwandelt, indem der Weg, den

Digitized by Google

die Kunde vom Ohr zum Gefühle, von da ins Auge nimmt, überſprungen wird, dies iſt ein Übergang, dem man in ſo tiefer Aufwühlung der Einbildungskraft ſollte folgen können, und daß „die Tränenflut den Wind erſtickt", iſt nur lebendiger Ausdruck dafür, daß, wie Sturmwind ſich in Regen auflöſt, die Gefühle bei der erſten Kunde dieſes Mords ſich alle in einen grenzenloſen Schmerz auflöſen werden, der dann ſeine Wirkung ſo ſicher haben wird wie angeſchwollene Fluten. Alle Folgen von Macbeths Mord ſind in dieſer furchtbaren Viſion zuſammengefaßt, das Drama entwickelt in klarer Handlung, was in ihr ſeltſam helldunkel enthalten iſt; nicht in jeder Stimmung, nicht aus dem Munde jeder ſeiner Perſonen dürfte der Dichter ſo wilde, raſch überſpringende, phantasmagoriſche Bilder vorbringen, wohl aber dem Helden, dem er ein ſo nervöſes Weſen, eine ſo gefährliche Romantik der Phantaſie geliehen hat, durfte er ſie in der höchſten Spannung, da er mit Eins eine entſetzliche Zukunft überblickt, auf die Lippen legen. — Etwas eigentümlich Bewegtes aber haben alle Bilder Shakeſpeares; ſie gemahnen uns, wie wenn man mit unruhigem, blutrotem Fackellicht in eine Stalaktitenhöhle leuchtete, wogegen die Vergleichungen der Griechen und Goethes wie eine Sonne ruhig aufgehen und Zug für Zug den Gegenſtand in ſcharfer Deutlichkeit des Umriſſes aufzeigen. Dies iſt epiſch; die griechiſchen Dramatiker haben allerdings etwas von Shakeſpeares bewegter, geiſterhafter Glut, doch gekühlt im plaſtiſchen Formgefühle.

Der charakteriſtiſche Stil wird auch im nicht bildlichen Gebiete, dem der ſog. Figuren, im Allgemeinen der kühnere ſein. Subjektiver bewegt, wie er iſt, erlaubt er ſich eine naturaliſtiſche Freiheit auch in Behandlung der Sprachregeln und wirft ſich in trotziger Nachläſſigkeit gegen die klaſſiſche Korrektheit auf. Auch hierin iſt der erſte große Dichter dieſes Stils, Shakeſpeare, ein Beiſpiel, beſonders belehrend aber der Mutwille der Schreibart in der Sturm- und Drangperiode, denn dieſer ging von der geſteigerten, überſchwenglichen Empfindungsfülle aus (vgl. § 846, 2), die ſich aber aus ihrer inneren Herrlichkeit zugleich das Recht des derbſten und freieſten Umſpringens mit der Sprache nahm; die Natur wurde in dem doppelten Sinne des Gefühls der Unendlichkeit und gleichzeitig als die ſogenannte liebe Natur, als Zynismus entfeſſelt und beides ſchlug ſich insbeſondere in den Formen nieder, die man Figuren nennt; da wimmelt es denn namentlich in

Digitized by Google

Goethes Jugendstil von Aposiopesen, Abbrechungen, unendlichen Ausrufungen usw. bis hinaus auf die eigentlichen Formfiguren, die Weglassungen des Artikels, des persönlichen Fürworts, des Hilfszeitworts, die Stutzung der Endsilben, die Provinzialismen. Als aber Goethe sich klassisch geläutert hatte, nahm er nach und nach jenen vornehm gereinigten, bequem säuberlichen Stil an, der von der Kraft des Naturalismus nur zu weit abliegt und ein neuer Beleg ist, daß die Stilrichtungen sich nicht zu weit von einander entfernen sollen.

§ 855

Der poetische Stil im engeren formalen Sinne des Worts legt sich als Rhythmus in der Sprache nieder (vgl. § 839, 3). Derselbe besteht in regelmäßiger Wiederkehr einer bestimmten Anzahl von Zeitmomenten, welche von einem Akzente beherrscht werden, also sich nach dem Merkmale der Stärke und Schwäche unterscheiden. Vermöge einer natürlichen inneren Verwandtschaft der Stärke und der Zeitdauer des Tons erscheinen bei organischer Entwicklung diese Unterschiede zugleich als ein bestimmter Wechsel von Kürzen und Längen. Dieses System ist ein reines, selbständiges Kunsterzeugnis, das sich über die Sprache als ihr Material überbreitet.

Wir versuchen, zuerst das Wesentliche der poetischen Rhythmik allgemein aufzustellen, wiewohl die Abstraktion schwer und die Hinweisung auf den durchgreifenden Unterschied der konkreten Stile schon hier nicht zu vermeiden ist. Die rhythmische Form ist in ihrem ursprünglichen Wesen ein reines Taktleben: es folgen sich in geordneter Wiederkehr bestimmte Abschnitte, die sich in Zeiteinheiten, Momente, Moren von bestimmter Anzahl teilen und von einem unter ihnen, der die stärkere Intention, den Iktus, die Arsis (was in der Musik Thesis heißt), den Akzent hat, beherrscht, getragen werden. Mit innerer Notwendigkeit fällt dieser stärkere Druck auf die erste der von ihm beherrschten Moren, denn ein Fortgang in der Zeit, der sich in Momente teilt, gleicht immer einer Bewegung und diese bedarf eines Ansatzes, Abstoßes, von welchem folgende Bewegungen abhängen und

Digitized by Google

welcher regelmäßig wieder eintritt. Dieſes Syſtem erweitert ſich zur rhythmiſchen Reihe, indem der einzelne Taktabſchnitt im Größern ſich ſo wiederholt, daß ein verſtärkter Akzent, wie vorher der einfache Einen Abſchnitt, ſo drei Abſchnitte beherrſcht. Dieſe Reihen ſind nicht mit dem Verſe zu verwechſeln; der Vers kann aus mehreren Reihen beſtehen, oder (durch den Reim) Eine Reihe zerſchneiden. — Der Zeit nach ſind die Momente des Taktabſchnittes urſprünglich gleich; der Unterſchied der Länge und Kürze iſt nicht, wie ſo häufig geſchieht, mit dem des Akzents zu verwechſeln. Es ſteht, wie ſich zeigen wird, dem Stile, der dieſe beiden Kräfte in Verbindung ſetzt, ein anderer gegenüber, der in ſeiner urſprünglichen, rein nationalen, ſelbſtändigen Ausbildung nur Taktverhältniſſe, keine Längen und Kürzen kennt und erſt ſpäter auch dieſe Seite in gewiſſem Sinne ſich aneignet. Dazu wird derſelbe allerdings durch die innere Natur der Sache ſelbſt getrieben, denn zwiſchen Akzent und Länge beſteht eine innere Wahlverwandtſchaft und der Stil, welcher urſprünglich das im engeren Sinn Rhythmiſche mit dem Zeitbegriff in Verbindung ſetzt, iſt der organiſchere, normalere. Intention und Zeitaufwand ziehen nämlich einander darum mit Notwendigkeit an, weil naturgemäß auf dem ſtärkeren Teil auch länger verweilt wird. Die Intention, die zugleich Länge iſt, wird nun aber zwei der vorher gleichen Momente umfaſſen und ſo tritt eine Länge an die Stelle von zwei Kürzen. Nur iſt dies kein völliges Zuſammenfallen und es darf nicht ſchlechthin als eine Unregelmäßigkeit, ſondern nur als ein ſeltener Rückgang auf die noch nicht vollzogene Verbindung von Akzent und Länge angeſehen werden, wenn im Verſe ſich eine Länge mit Arſis in zwei Kürzen, deren erſte die Arſis hat, aufgelöſt darſtellt; der Rhythmus geſtattet die Wahl zwiſchen zwei Kürzen und einer Länge auch in dem nicht betonten Teile des Fußes, wie z. B. im daktyliſchen Rhythmus zwiſchen Daktylus und Spondäus: ein Beweis, daß die Sprache mit ihren gegebenen Längen und Kürzen zu dem reinen rhythmiſchen Geſetze als ein Anderes hinzukommt und ihm in ſeiner Anwendung den Ausdruck der Mannigfaltigkeit gibt. Das rhythmiſche Geſetz iſt nicht der Sprache entnommen, nicht aus Verwendung der in der Sprache gegebenen Akzente, Längen und Kürzen entſtanden; es konnte ſich natürlich nur an ihr ausbilden, allein es wurde in jener urſprünglichen Poeſie, welche dem Bewußtſein der Regel vorhergieng, nur aus ihr herausgehört, was

Digitized by Google

urſprünglich als ein Reines, Selbſtändiges in der Seele und dem Nerve liegt, ein Ideales, das, wie es nun ſein Leben zur erkannten Regel geſtaltet hat, ſich frei als künſtleriſches Prinzip über das Sprachmaterial herbaut, es in ſeinen Rahmen faßt. Das Rhythmiſche in dieſer ſeiner Reinheit kann daher zwar nur im Ton ausgedrückt werden, iſt aber an ſich eine reine Bewegung und ebenſogut in ſichtbarer als in hörbarer Form, als Hebung, Senkung der Hand, beſchleunigte oder verweilende Gebärde zu verſinnlichen.

§ 856

Der Unterſchied von der Muſik beſteht alſo weſentlich darin, daß der poetiſche Rhythmus aus dem Leben des Tones nur den Unterſchied der Stärke (in Verbindung mit dem der Länge und Kürze), jene dagegen im Rahmen des Taktes als ihr Hauptausdrucksmittel den Unterſchied der Höhe entnimmt und verwendet. Das rein quantitative Weſen der Rhythmik gewinnt dagegen eine qualitative Füllung, indem es in der Sprache als ein Syſtem artikulierter und ausdrucksvoller Laute verwirklicht wird; hier treten zugleich Momente hinzu, welche der Melodie, der Klangfarbe, ſelbſt der Harmonie analog ſind, und dies wird um ſo mehr gefordert und der Fall ſein, je weniger ſtreng und organiſch das reine rhythmiſche Geſetz zur Herrſchaft gelangt.

Die poetiſche Rhythmik und die Muſik beziehen ſich verſchieden auf ein Gemeinſchaftliches, das Ganze des Tons. Jene kann ſich nur in dem durch Verbindung von Vokal und Konſonant zur Sprache artikulierten Tone verwirklichen; ſo bleibt nur der Unterſchied der Stärke und Schwäche nebſt dem der Länge und Kürze als ihr Element übrig. Die Kunſt der reinen Empfindung aber, die Muſik, bewegt ſich im Tone weſentlich, ſofern er nicht zur Sprache erhoben iſt, ſie hat es daher mit dem Unterſchiede der Höhe und Tiefe als dem Elemente zu tun, worin die Qualität des Gefühls ihren Ausdruck findet, ſie kann in dieſem Sinn Entwicklung des Vokals genannt werden. Die Rhythmik dagegen hat mit dieſem Unterſchiede nichts zu ſchaffen. Das Band zwiſchen ihr und der Sprache kann ein engeres oder freieres ſein; die

Digitized by Google

deutsche Rhythmik entnimmt den Unterschied der Stärke und Schwäche aus dieser, die antike tat es nicht; allein der Satz, daß die Rhythmik nur in der Sprache realisiert werden kann, bedarf der Verstärkung durch die erstere Tatsache nicht, er steht fest auch bei dem antiken Verhältnis, wogegen in der Musik, wenn sie sich mit der Sprache verbindet, diese durchaus nicht die Bedeutung eines Vehikels hat, dessen die bestimmende Kunstgattung bedarf, um zu existieren. Die Füllung, die der Rhythmus durch seine Realisierung in der Sprache erhält, bringt nun aber dennoch Elemente hinzu, welche näher oder entfernter dem Musikalischen entsprechen. Den Sprachlauten ist nicht alle Reminiszenz, daß sie ursprünglich das Gefühl des Gegenstands, des Tiefen, Dunkeln, Dumpfen, Hohen, Hellen, Offenen, Herben, Sanften, Geschlossenen, Freudigen, Schmerzlichen usw. ausdrücken, verloren gegangen, man mag dies zunächst mit der Klangfarbe vergleichen; die Vokale sprechen sich zudem an sich in bestimmten Unterschieden der Höhe und Tiefe aus und eine neue Welt von musikähnlichen Modifikationen bringt (vom eigentlich musikalischen Vortrag hier natürlich abgesehen) die Deklamation hinzu: Belebungen, die teils der Skala, teils jenem Unterschiede der Stärkung oder Schwächung des einzelnen Tones angehören, der vom Takt-Akzente wohl zu unterscheiden ist, teils der Beschleunigung oder Hemmung im Tempo entsprechen; die Wiederkehr des Verses endlich und besonders die des symmetrischen Wechsels in der Strophe wird zwar nur sukzessiv vernommen, aber das innere Gehör faßt das Nacheinander doch wie in ein gleichzeitiges Tönen zusammen und dadurch nähert sich der Eindruck entfernt dem Gefühle der musikalischen Harmonie. Diese Anklänge an die Musik verstärken sich, wo die Rhythmik sich mit dem Reime verbindet; doch hängt damit Verlust auf der andern Seite zusammen, wie sich zeigen wird.

§ 857

Die Poesie ist gemäß diesem Verhältnisse nicht reine Kunst der Stimmung wie die Musik, sondern des zur bewußten Vorstellung entwickelten Inhalts der Stimmung, worin aber das Stimmungselement über diese Scheidung fortdauert und seinen Ausdruck in der rhythmischen Form findet. Diese Seite ist aber

Digitized by Google

ebendaher darauf eingeschränkt, daß nicht das Ganze der Stimmung, daher auch nicht ihr individueller Wechsel, sondern nur ihre allgemeine Gangart in der gemessenen äußeren Kunstform sich Gestalt geben kann. Denn obwohl die gleichförmige Wiederkehr von dem einfachen Fortgang im Verse zum geregelten Wechsel von zwei ungleichen Versen und weiter zu der symmetrischen Zusammenstellung mehrerer verschiedener Verse in der Strophe, ja zur Gruppierung verschiedener Strophen fortschreitet, so ist es doch nur das inhaltvolle Wort selbst, worin das Leben der Stimmung in seiner innersten Qualität und seinem Verlaufe sich den vollständigen Ausdruck gibt.

Hiedurch ist genauer bestimmt, was in § 839 erst allgemein über das Verhältnis der Poesie zu der Musik gesagt wurde. Die letztere füllt Tonleben mit Tonleben, auch ihr eigentlich Qualitatives ist Ton als Ausdruck der bloßen Stimmung; die erstere füllt ein bloß quantitatives Tonleben mit dem Inhalte, der sich aus der bloßen Stimmung herausgewickelt hat und im artikulierten Wort als bewußte innere Anschauung ausspricht. In dem Quantitativen, worein er gefaßt wird, dem Rhythmus, ist allerdings die Stimmung als einhüllendes und begleitendes Element über jene Ablösung hinüber erhalten; das Stimmungselement, worin das Gedicht empfangen ist, überlebt den Prozeß, durch welchen der lichte Tag des Bewußtseins aus dem Nebel hervorgetreten ist; aber wenn so die Stimmung bleibt, während doch das Kunsterzeugnis mehr als bloße Stimmung ist, so folgt, daß auch in der Seite, welche ihrem Ausdrucke dient, eben der rhythmischen Form nämlich, doch nicht das Ganze der Stimmung sich offenbaren kann, denn ihr Innerstes ist übergegangen in die deutliche Sprache des Wortes, in ihm ist das Gefühl Bewußtsein, der qualitative Kern desselben ist also ein Anderes geworden. Es fragt sich genauer, was übrig bleibt, wenn nicht mehr das ganze Leben der Stimmung als solches zum Ausdruck kommt. Der Paragraph gebraucht für dieses schwer zu bezeichnende Moment das Wort Gangart. Wie sich der Takt als quantitativer Ausdruck der Stimmung von dem eigentlich Qualitativen derselben unterscheidet, geht daraus hervor, daß eine Tanz- und eine Trauermelodie in demselben Takte kom-

Digitized by Google

poniert sein können. Und dennoch wird sich die freudige Stimmung und die traurige auch wieder qualitativ anders gefärbt zeigen nach Unterschied des Taktes. Dies ist das Schwierige. Die Gangart zeigt vom Quantitativen auf das Qualitative, ist eine verschiedene Temperatur in demselben, ohne mit ihm zusammenzufallen. Es verhält sich wie mit der wirklichen Bewegung eines Menschen: aus der Art, wie er sich vom Boden abstößt, aus dem Unterschied im Auftreten, Gehen oder Laufen, Innehalten, Zögern, wieder Aufspringen usw. schließen wir auf seine Stimmung mit dem Vorbehalte, daß es doch verschiedene Stimmungen sein können, die in denselben Weisen der Bewegung sich ausdrücken, und umgekehrt, daß dieselbe Stimmung in verschiedenen Bewegungsweisen sich ausdrücken kann, allein so, daß dadurch innerhalb der gleichen Qualität Modifikationen zutage treten, für die sich in der Sprache kaum das Wort findet. Daher ist es auch so schwer, die Stimmung der verschiedenen Metren zu bezeichnen, und gehen die Versuche, dies zu tun, so weit auseinander. Zorn und Freude kann sich rasch bewegen, Angst und stille Beschauung kann säumen, schweben, gleiten usw. Wenn nun die bestimmte Qualität der Stimmung in der Musik erst durch die Melodie, d. h. die Bewegung in den Verhältnissen der Tiefe und Höhe, in der Poesie dieselbe Qualität, aber als klar vorgestellter Inhalt, durch die Sprache hinzukommt, so ergibt sich weiter, daß zwar in beiden Gebieten die Taktart gleichförmig durch das ganze Kunstwerk geht, in der Poesie aber, was dem Gebiete des unartikulierten Tons angehört, ganz an das Gesetz der gleichförmigen Wiederkehr gefesselt bleibt, während die Musik im Tonleben selbst den individuellen Wechsel innerhalb einer Stimmung, ein Hauptmoment ihrer Qualität, zum Ausdruck bringt. Es treten zwar Wechsel im poetischen Rhythmus ein, Verse von ungleicher Länge und Messung folgen sich in fortlaufender Reihe, oder ein reicherer Unterschied, buntere Verschlingung gruppiert sich zur Strophe, gleiche und ungleiche Strophen abwechselnd stellen eine erweiterte Gruppe dar, aber auch in diesen kunstvollen Gebäuden ist überall symmetrische Wiederkehr das Gesetz, während die Stimmung, in der Sprache ausgedrückt, wechselt. Gerade in der Verbindung mit der eigentlichen Musik fällt dies doppelt auf: in den Strophen wiederholt sich mit demselben Rhythmus dieselbe Melodie, während der Inhalt in seiner Stimmung sich ändert. Das ist im Lyrischen; die

Digitized by Google

Kunſtwerke der objektiven, ein umfaſſenderes Weltbild darſtellenden Zweige aber verzichten, das Epos überall, das Drama, wenigſtens in der neueren Zeit, auch auf jenen Grad des Wechſels und bewegen ſich bei den tiefſten Unterſchieden des Inhalts in der Form gleichförmiger Wiederkehr einfacher Verſe. Der qualifizierte Ausdruck der Sprache liegt nun zwar, wie wir ſogleich ſehen werden, nicht wie ein gleichgültiger Stoff im Rahmen des Rhythmus, allein der innerſte Gehalt ſchwebt doch, obgleich mit ihm empfangen und lebendig vereint, zugleich frei und hoch über dieſem Elemente.

§ 858

Allerdings gewinnt jedoch der formelle Ausdruck der Stimmung einen weiteren Zuwachs durch ein Verhältnis lebendigen Widerſtreits zwiſchen Rhythmus und Sprache im Versbau, worin beide ihre Selbſtändigkeit, aber ebendadurch um ſo inniger ihre Vereinigung betonen. Der Vortrag gleicht teilweiſe dieſen Kampf aus, belebt aber auch von ſeiner Seite den Unterſchied und bringt einen weiteren Anklang des eigentlich muſikaliſchen Elements hinzu.

Das rhythmiſche Maß und die Sprache verbinden ſich und fliehen ſich in ihrer Verbindung, bekämpfen ſich, um deſto ausdrücklicher verbunden zu erſcheinen. Es ſind zwei Liebende, die ſich entzweien und verſöhnen und in dieſem Spiele die Natur eines Bundes offenbaren, der ein freies Opfer der Freiheit iſt. Hieher gehört zuerſt die Regel, daß die Wort-Enden nicht mit den Enden der Versfüße zuſammenfallen. Der Vers ſtellt demzufolge im metriſchen Schema eine andere Figur dar als in ſeinen Wörtern; nimmt man dieſe für ſich und ſieht jedes Wortes Proſodie als ein metriſches Ganzes für ſich an, ſo ſcheinen andere Versfüße zu erſtehen, während doch das Schema das Geltende iſt: ein Nebeneinanderſpielen von zwei Bildern, worin ein weſentlicher Lebensreiz der poetiſchen Form beſteht. Man erkennt ſeine volle Bedeutung durch die unleidliche Klang- und Schwungloſigkeit der Verſe, worin jedes Wortganze einem Versfluß entſpricht. Dieſer Widerſtreit heißt im Allgemeinen Zäſur, iſt aber auf beſtimmten Punkten des Verſes als Zäſur im engeren Sinne des Worts aus-

Digitized by Google

drücklich gefordert; hier wird ein Versfuß durch ein Wort-Ende zerschnitten, um einen zweiten Haupt-Akzent (verstärkten Iktus vgl. § 855 Anm.) anzuzeigen, wie im Hexameter, wo aber die Zäsur, um die Monotonie der Teilung in zwei gleiche Hälften zu meiden, in den Fuß vor dem zweiten Haupt-Akzent zurückverlegt ist. Dadurch nimmt nun der Reiz jenes Widerstreits bestimmtere Gestalt an: es scheint sich der Vers in Hälften von ungleichem Metrum zu teilen, z. B. der jambische Trimeter nach einer Zäsur in der Mitte des dritten Fußes trochäisch fortzulaufen. — Eine weitere Belebung der rhythmischen Verhältnisse besteht in ausdrücklicher Zulassung von Seiten des Schema's: es ist der Spielraum der freien Wahl zwischen Längen und Kürzen, die an gewissen Stellen, z. B. des Hexameters und Pentameters, offen gelassen ist. Da wir hier die allgemeinen Züge aufstellen, die von beiden geschichtlichen Hauptformen der Rhythmik gelten, so muß die deutsche nicht bloß in dem Sinne mit eingeschlossen werden, daß stillschweigend ihre moderne Aneignung der antiken Metrik vorausgesetzt ist, sondern auch in Rücksicht auf ihre ursprüngliche Gestalt: was hier jenem Spielraum ungefähr entspricht, ist die Freigebung der Senkungen zwischen der geregelten Zahl der Hebungen. Es ist bekannt, wie lebendig die Nibelungenstrophe in ihrer ursprünglichen Form verglichen mit der modernen Nachbildung erscheint, welche einen regelmäßigen Wechsel von Senkungen und Hebungen beobachtet. Wendet man auf jene das (ihr an sich fremde) metrische Schema an, so erscheint sie als ein freier, nach dem Stimmungsinhalte sich bewegender Wechsel von Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapästen usw. — Eine fernere Quelle reicherer Bewegung ist der Kampf zwischen Vers- und Wort-Akzent. Die antike Metrik hat diesen jenem geopfert; aber wir müssen hier sogleich eine Seite dessen heraufnehmen, was am Schlusse des Paragraphen vom Vortrage gesagt ist: derselbe ließ neben der Herrschaft des Vers-Akzents den Wort-Akzent durchhören und erzeugte so auch hier einen reizvollen Widerstreit. Die neuere deutsche Rhythmik liebt es, nachdem sie sich das System der Länge und Kürze so angeeignet hat, daß sie es im Wesentlichen ihrem ursprünglichen Gesetze der Hebung und Senkung unterschiebt, an manchen Versstellen, namentlich des Jambus, einen nachdrucksvollen Kampf des Verses mit dem Schema einzuführen, indem sie z. B. Spondäen, Trochäen, Anapäste, Daktylen statt der Jambenfüße anwendet. Man erkennt hier

Digitized by Google

am unmittelbaren Eindrucke klar die Bedeutung einer ſolchen Divergenz: man ſtutzt, wird aufmerkſam und fühlt mit doppelter Stärke auf der einer Seite das rhythmiſche Geſetz, auf der anderen den emanzipierten Nachdruck des Worts. — Auch das Übergreifen des Sinns von dem einen Vers in den andern (enjambement) iſt ein weſentlicher Zug in dem freien Spiele der Anziehung und Abſtoßung zwiſchen dem rhythmiſchen Schema und der Sprache; man trägt, was durch den Inhalt zuſammengebunden iſt, auf das gleichförmig fortlaufende Versmaß unwillkürlich ſo über, daß man ſich an Strophen, an Strophengruppen erinnert fühlt, und die Pauſe des Sinnes ſcheint zur Pauſe des Vers- und Strophenſchluſſes zu werden, während dieſe fortbeſtehen und ſo ein Ineinanderſchimmern von zwei Eindrücken entſteht. — Endlich der Vortrag. Es iſt hier allerdings mehr die Deklamation als der Geſang ins Auge zu faſſen, jedoch nicht allein, denn der Geſang enthält jene in ſich und hat das muſikaliſche Schema ebenſo mit der Sinnbetonung durchſchlingend zu beleben, wie die bloße Deklamation das bloß rhythmiſche. Aus dieſem Zuſammenhange haben wir ſchon oben die Seite heraufgenommen, wonach der Vortrag den Wort-Akzent gegen den Vers-Akzent hält und ſtützt; ebenſo gibt er nun auch dem Sinn-Akzent ſein von dieſem geſchwächtes Recht, er legt jedem Worte erſt die feineren Unterſchiede des Nachdrucks und, zugleich im relativen Widerſtreite mit Länge und Kürze, des Verweilens bei, die ſein Empfindungsgehalt mit ſich bringt; er faßt die Verſe, worin der Sinn übergreift, in lebendigem Zuge zuſammen, ohne den Versſchluß ganz verſchwinden zu laſſen, umgekehrt pauſiert er dem Sinne gemäß, wo der Vers fortläuft; er bringt aber vor Allem die Modulation der Skala hinzu, welche die Gefühlsſchwingungen ausdrückt, wie ſie durch den Inhalt gegeben ſind, und dies iſt die wichtigſte Seite ſeines Geſchäfts. Sie erweitert jene verſchiedenen Momente, wodurch im poetiſchen Rhythmus etwas vom ſpezifiſch Muſikaliſchen anklingt, um eine weſentlich neue: das muſikaliſche Rudiment, das im Sprechen liegt (§ 760), wächſt im gehobenen Sprechen der Deklamation. Die Linie, welche die richtige Mitte zwiſchen zu hörbarem Skandieren oder einer zur Manier gewordenen wiederkehrenden Skala und dem Erdrücken des Rhythmus unter dem Tonausdrucke des Inhalts beobachtet, iſt allerdings fein und ſchwer zu treffen. Die romaniſchen Völker haben als Erbe aus dem antiken Vortrage der dramatiſchen Verſe ein dem

Digitized by Google

Rezitativ oder dem liturgiſchen Halbgeſange verwandtes ſingendes Sprechen überkommen. Der Krieg gegen die von ihnen ausgegangene konventionelle Poeſie im vorigen Jahrhundert war zugleich Kampf gegen dieſen Sprachgeſang und die Proſa der Rede, in die man ſich warf, um die Naturwahrheit zu retten, diente dem Mimen als Anhalt, die Modulation der wahren Töne der Empfindung zu ihrem Rechte zu bringen. Nun aber riß der Naturalismus ein, und als man in zurückgekehrter Erkenntnis der Würde der Poeſie den Jamben einführte, zeigte ſich, daß die Schauſpieler nicht mehr rhythmiſch hören und ſprechen konnten, ſo daß Goethe eine bedeutende Schauſpielerin in der Probe am Arme nahm und auf- und abgehend das Jambenmaß mit ihr ſtampfte. — Was von der Deklamation gilt, gilt auch vom Leſen als einem inneren Sprechen nur natürlich in ſchwächerem Maße. Das Band, das die Poeſie an die unmittelbare Sinnlichkeit knüpft, iſt immer dünner, blaſſer geworden, ſie hat die Muſik, den Tanz verloren, endlich iſt ſie nicht nur vom Singen auf das Sagen, ſondern ſogar in das Leſezimmer zurückgedrängt worden. Dieſe Entſinnlichung hat nach der einen Seite ihren Grund in dem Geſamten unſerer Bildung und es hieße gegen eine Welt von Erquickung im ſtillen Kämmerlein predigen, wenn man dagegen eiferte. Dennoch lebt ein Gedicht nur halb und verſtümmelt, wenn es bloß geleſen, nicht wenigſtens vorgeleſen wird. Entſchieden hat die Berechnung auf das bloße Leſen der dramatiſchen Literatur geſchadet. Das Aufkommen der Leſedramen hat den Sinn für das was Handlung iſt, was lebt, wirkt, fortſchreitet und packt, faſt ertötet.

§ 859

Der allgemeine Gegenſatz der Stile, der alles Kunſtleben beherrſcht, iſt mit beſonderer Beſtimmtheit in der Rhythmik zur Erſcheinung gekommen. Die orientaliſche Dichtung iſt auf dieſem Gebiete ganz in den Grenzen einer unreifen Vorſtufe ſtehengeblieben; dagegen tritt der direkt idealiſierende plaſtiſche Stil des klaſſiſchen Ideals in vollendeter Geſtalt bei den Griechen auf. Zu Grunde liegt ein Syſtem von Taktarten, das in ſeiner Anwendung auf die rein quantitierende Sprache ſich mit dem

Digitized by Google

Prinzip der Länge und Kürze, dem Wortakzent opfernd, in reiner Gesetzmäßigkeit verbindet, indem es vermittelst des Vorschlags (Anakruse) die verschiedenen Metra mit ihrem verschiedenen Charakter als eine feste Kunstordnung schafft, worein sich der Sprachkörper mit dem Naturgesetze seiner Prosodie einfügt. Es entsteht so eine selbständige Welt organischer formaler Schönheit, welche zugleich mit der Musik lebendig vereinigt bleibt und die kunstreicher verschlungenen Strophen durch den Tanz auch dem Auge als räumliche Figur vorzeichnet.

Die altorientalische Poesie zeigt nur unentwickelte Keime der Rhythmik. In der altpersischen und indischen Dichtkunst werden die Silben nur gezählt und in gleichen Zahlenreihen zusammengestellt; der epische (und gnomische) Vers des Sanskrit, der Slokas, zeigt allerdings von dieser ersten kindlichen Stufe (auf welche die deutsche Poesie nach der Auflösung des rhythmischen Gesetzes, das in der Poesie des Mittelalters herrschte, einige Zeit lang zurücksank) einen Fortschritt: er besteht aus sechzehn Moren mit einer Zäsur in der Mitte; in jeder der beiden Hälften, in welche er hiedurch zerfällt, sind die vier ersten Silben in der Quantität völlig frei, also rein gezählt, die vier folgenden aber metrisch gebunden, indem die erste Hälfte mit einem Antispast, die zweite mit einem Doppeljambus schließt, nur daß dort die Schlußsilbe auch lang, hier auch kurz sein kann. Je zwei solche sechzehnsilbige Verse reihen sich als eine Art von Distichon aneinander. Es hat sich bei den Indern im Verlauf eine große Zahl anderweitiger Maße, aber keines mit durchgeführter metrischer Bindung, entwickelt. — Eigentümlich ist die Bindung von Wortreihen durch die bloße Einheit des Gedankens in der hebräischen Poesie. Es besteht zwar eine unbestimmte Grundlage von Silbenmessung: die offene Silbe hat in der Regel den langen, die geschlossene an sich den kurzen Vokal, aber der Wortton alteriert dies Verhältnis, ohne doch einem rhythmischen Schema zu folgen. Da überdies auch die bloße Silbenzählung fehlt, so bleibt nur der Rhythmus der Gedankeneinheit, der sogenannte parallelismus membrorum, der zwei Sätze im antithetischen, synonymen oder gar identischen Sinne zusammenbindet. Allesdings bewirkt dies jedoch einen gewissen Anklang von Rhythmus auch in der Form:

Digitized by Google

die Sätze klingen wie Hemistichen, der Silbenzahl sind mit der Wiederkehr des Inhalts ungefähre Grenzen gesetzt und als Ausdruck einer Neigung zu musikalischem Ersatz tritt gerne die Assonanz ein. Zu der Ausbildung dieser Seite zeigte der Orient eine aus der Stimmung seiner Phantasie begreifliche Neigung; der Reim war in der arabischen Poesie vor der mohammedanischen Zeit und die neupersische hat ihn (neben einer der deutschen Rhythmik verwandten Herrschaft des Worttons) aufgenommen.

Wir verweilen bei diesen unentschiedenen Formen nicht weiter, denn uns beschäftigt vor Allem die Frage, wie der große Gegensatz zweier ausgebildeter Stilrichtungen, der als roter Faden uns durch die ganze Kunstlehre begleitet, auf dem rhythmischen Gebiete zutage tritt, und wirklich erscheint er auf demselben in besonders entschiedener Gestalt: hier die ruhige, wohlgemessene, rein gegossene Form der unmittelbaren, plastischen Schönheit der griechischen Muse, dort die unruhige, den gebrochneren Körper geistig durchleuchtende, durch den Ausdruck des Ganzen mittelbar wirkende, malerische, charakteristische Schönheit der germanischen. Die griechische Rhythmik kann als das Vollkommnere in diesem Gegensatz, als das Klassische im Sinne des Musterhaften angesehen werden; die deutsche ist genötigt, in der Ausbildung der modernen Form sich ein wesentliches Moment von ihr anzueignen, doch bleibt nach einer andern Seite die Frage über den größern Wert, wie bei allen echten Gegensätzen, amphibolisch liegen. Jenes Moment ist das eigentliche Metrische, das wir in der schwierigen Abstraktion der allgemeinen Erörterung bisher unbestimmt bald neben dem Rhythmischen nannten, bald in dasselbe einschlossen: die Verhältnisse der Länge und Kürze im Unterschiede von denen des Tongewichts, d. h. vom Rhythmischen im engeren Sinne des Worts. Die griechische Poesie hat diese beiden Seiten klar und fest ausgebildet und in Harmonie gesetzt. Sie ging davon aus, daß sie dreierlei rhythmische Ordnungen feststellte: von drei, vier und fünf Momenten, entsprechend dem $^3/_8$, $^4/_8$ und $^5/_8$ Takte. Wir verfolgen nur die beiden ersteren Formen mit Übergehung der dritten, im päonischen Verse dargestellten, weil diese verwickelte Gestaltung wie aus der Musik, so auch aus der Poesie verschwunden ist, und haben also eine Form des ungeraden und eine des geraden Taktverhältnisses vor uns. Daß nun Tongewicht und Länge in einem Verhältnis der

Digitized by Google

notwendigen Anziehung stehen, ist in § 855 ausgesprochen, und diese Anziehung vollendet sich, indem das Taktleben des Rhythmus seine Verwirklichung findet in einer Sprache, die ein festes, organisch mitgewachsenes, dem Körper der Silben wie die anatomischen Proportionen dem organischen unverrückbar einverleibtes System von Längen und Kürzen darstellt, zu welchem das Gesetz der Verlängerung durch Position hinzutritt, dessen Ursprung noch heute aus der Aussprache von Silben, die sich mit doppeltem Konsonanten schließen, bei den romanischen Völkern leicht zu erkennen ist. Die zwei ersten Taktmomente ziehen sich nun zu einer Länge zusammen, welcher natürlich der Iktus bleibt, den vorher das erste der drei und vier ursprünglich gleichen Momente hatte. Die nicht zusammengezogenen Einheiten sind nun Kürzen. Hiemit wird die rhythmische Form zugleich zur metrischen, d. h. das Taktverhältnis stellt sich zugleich als ein bestimmtes Verhältnis von Längen und Kürzen dar und der einzelne Taktabschnitt heißt nun Fuß. So sind die fallenden Metra, das trochäische und daktylische, entstanden; das letztere erzeugt durch Zusammenziehung auch des dritten und vierten Moments zu einer Länge des Spondäus. Es ist nun aber natürlich, daß der Rhythmus sich weiter eine Form aneignet, die wir in allen Gebieten der Bewegung, namentlich aber in Gang und Sprung als eine in der Natur der Sache begründete finden: es ist dies ein den eigentlichen Absprung, das Abschnellen vom Boden unterstützender, vorbereitender Ansatz, Vorschlag, Ansprung: die Anakruse. Durch den Vorantritt eines solchen Moments oder zweier entsteht eine Verschiebung, Durchkreuzung der ursprünglichen Ordnungen und bildet sich das jambische Metrum, worin je die Kürze, die im Trochäus auf die Länge folgte, zum nächsten Abschnitte gezogen wird und so der Länge vorangeht, und das anapästische, worin es sich ebenso mit den zwei Kürzen verhält, die im Daktylus auf die Länge folgen. In diesem neuen Verhältnis hat sich auch der Akzent verschoben, er fällt nicht mehr auf das erste, sondern auf das letzte Moment. Dies sind die einfachen Grundlagen, woraus sich der ganze rhythmisch-metrische Reichtum der griechischen Poesie entwickelt, und diese Entwicklung erfolgt wesentlich durch das schon in unsere allgemeine Erörterung (§ 855, Anm.) aufgenommene Gesetz der Erweiterung des einzelnen Takt-Abschnitts zur rhythmischen Reihe, worin nun der verstärkte Akzent

Digitized by Google

des ersten Abschnitts ebensoviele Abschnitte beherrscht als der einfache im einzelnen Abschnitt Momente. Es sind einfache, verbundene, symmetrisch zusammengestellte verschiedene Reihen, woraus die in ihren verschiedenen Graden kunstreicher Bildung rhythmisch-metrischen Schemata entstehen. Die griechische Poesie hat ferner alle andern wesentlichen Momente, die wir in der allgemeinen Betrachtung aufgestellt haben, normal ausgebildet. Wir führen als ein einzelnes Moment noch die Pause an, wodurch die weitere Ausbildung des rhythmischen Systems mit dem Unterschiede des katalektischen und akatalektischen Verses bedingt ist. — Die griechische Poesie besitzt nun in diesem klar und fest organisierten Materiale zugleich die einfach bestimmten Elemente des Stimmungsausdrucks, wie ihn die Rhythmik zu übernehmen hat. Mit Vorbehalt der unendlichen Modifikationen, welche die Versmaße durch die Verbindung verschiedener Füße und die ganze reiche Welt der Strophen erhalten, kann in Kürze hier so viel gesagt werden: der Stimmungscharakter der Hauptmetra zeigt an sich einen einfachen Gegensatz, der aber von einem andern durchkreuzt wird: der eine ruht auf dem Unterschiede des Geraden und Ungeraden, der andere auf dem Eintritt der Anakruse. Das ungerade Taktverhältnis ist an sich das bewegtere, das aufgeregte, allein im Jambus bringt die Anakruse etwas dem ungeraden Verhältnis Verwandtes herein: die Bewegung muß durch ein sichtbares Anstreben erst ins Werk gesetzt werden, zeigt die Absicht des Fortschreitens, markiert sich ausdrücklich, wogegen der Trochäus gleich mit dem ersten Schritte fest und ohne die Unruhe des Ansatzes auftritt, daher er im Charakter des Laufes doch zugleich den der ruhigeren Stärke hat; da er aber im zweiten Momente nachläßt, so hat er nicht das drastisch Fortstrebende, Dramatische des Jambus, sondern ein Zug von der Weichheit, schmelzendem Nachlassen, melancholischer, lyrischer Stimmung gesellt sich seiner Kraftentwicklung. Das gerade Taktverhältnis hat an sich den Charakter der ernsten Ruhe, die ihre Bewegungsmomente gleichmäßig abmißt. Allein die in zwei raschen Schlägen vorhergehende Anakruse erinnert an den Ansatz zum Höhesprung, gibt daher dem Anapäste den Charakter des hastig Aufspringenden, des leidenschaftlich bewegten Lyrischen, wogegegen der Daktylus auf der breiten Basis des vorangeschickten Hauptschritts sicher und fest vordringt und nach diesem

Digitized by Google

entschiedenen Anfang dem Leichten und Beweglichen, doch in ruhiger Gleichmessung, sich zu entfalten gönnt: der Vers des würdigen, gehaltenen Fortschritts im Epos, der aber auch mit dem Spondäus wechseln kann, welcher mit seinen zwei ernsten Längen keine leichtere, hellere Empfindung zuläßt, sondern die Stimmung tief, dunkel und schwer im Grunde des substantiell Gebundenen, des Erhabenen zurückhält.

Dieses rhythmische System ist natürlich nnr durch seine Anwendung auf den Sprachkörper mit seinen Längen und Kürzen zugleich ein metrisches. Aber, obwohl in dieser Anwendung entstanden, ist es doch ein System für sich, ein idealer Bau, von dem wie von keinem andern rhythmischen Stile gilt, was in § 855 gesagt ist: ein künstliches System wölbe sich über das Sprachmaterial her. Dies findet seinen entschiedensten Ausdruck darin, daß, wie öfter bemerkt, hier dem Vers-Akzente und dem Metrum der Wort-Akzent rein geopfert wird: eine Vollkommenheit und ebensosehr eine große Unvollkommenheit, genau wie in der Skulptur die Vollkommenheit der reinen Nachbildung der Form mit der tiefen Unvollkommenheit Eines ist, daß die Akzente der Farbe, des seelenvollen Schimmers im Auge, der ganzen Welt kleinerer, aber charaktervoller Bewegungen wegfallen. Hier ist denn die rhythmische Gestalt eine Schönheit für sich, erfreut und befriedigt auch bei geringerem Werte des Sprachinhalts und setzt hiefür jenes unendlich feine Gehör voraus, das dem klassischen Altertum eigen war und selbst in Rom dem Redner wegen eines schlechten Tonfalls in seiner Prosa ein Zischen, wegen eines schönen einen Sturm des Beifalls bereitete. In dieser Selbständigkeit des rhythmisch Schönen hatte es auch seinen Grund, daß das Band mit dem eigentlich musikalischen Vortrage nicht aufgelöst war und daß sich hiezu bei den kunstreicheren Formen der gehobensten, feierlichsten Lyrik das zweite, der Tanz, gesellte. Es ist in dem Anhang über die Tanzkunst von der uns völlig verlorenen Form die Rede gewesen, welche die rhythmische Schönheit durch Massenbewegung räumlich objektivierte, als Figur projizierte, s. § 833.

§ 860

Dagegen ist der, in seiner reinen Ausbildung nur der germanischen Dichtung eigene, charakteristische Stil ursprünglich ein System von Akzenten, das mit der Quantität nichts zu 1

Digitized by Google

tun hat; der Vers-Akzent fällt mit dem Wort-Akzente zusammen und heißt Hebung, das Verhältnis der unbetonten Silben, d. h. der Senkungen, hat kein Gesetz. In dieser Rhythmik, worin also nicht gemessen, nur gewogen wird, herrscht hiemit der Begriff,
2 der Ausdruck. Im Verlaufe hat sich die deutsche Dichtkunst das Klassische in der Weise angeeignet, daß die Hebungen für Längen, die Senkungen für Kürzen gelten und beide gezählt werden. Indem sich aber daneben die natürlichen Längen, verschiedene Stufen der Betonung, die Verschiebung des Akzents durch Zusammensetzung von Wörtern geltend machen und überdies der Sinn-Akzent den Wort-Akzent kreuzt, entsteht ein Gebilde, dessen Körper von dem Geiste, der sich in ihm bewegt, gelöst und
3 gebrochen ist. Diese Brechung der plastischen Schönheit fordert einen Ersatz; derselbe ist gegeben in dem malerischen und der eigentlichen Musik näher verwandten Mittel des Reims.

1) Wir nennen diesen Stil (dessen Spuren sich übrigens auch in dem Saturnischen Verse der ältesten römischen Poesie und, wie zu § 859 berührt ist, im Hebräischen und Neupersischen finden) vorerst germanisch, weil er dem Deutschen und Skandinavischen gemein ist, nachher in seiner veränderten Gestalt deutsch, weil nur in unserer Dichtung diese entstanden und wahrhaft durchgeführt ist. Von der romanischen (und englischen) Poesie nachher in Kürze das Nötige. — Jener ursprünglich germanische Stil bindet nun die Verse allein durch die gleiche Anzahl von Akzenten; dieses rhythmische Gesetz steht aber schon ursprünglich in untrennbarem Zusammenhang mit der Sprache, es vollstreckt sich also schlechthin nur im Einklange mit dem Wort-Akzent und so heißen die Akzente Hebungen. Hebungen sind Silben, die in der Sprache an sich akzentuiert sind und der Rhythmik die geforderten Akzente herstellen. Nicht betonte Silben, d. h. Senkungen, können zwischen die Hebungen in verschiedener Anzahl treten oder ganz fehlen; das Gesetz gibt sie frei und es wird dadurch jene nach dem Unterschiede des Sprachinhalts belebte Mannigfaltigkeit möglich, von welcher zu § 858 die Rede war. Es wird also nicht gemessen, sondern gewogen, die Sprache hat daneben auch Längen und Kürzen,

Digitized by Google

ſie kommen aber als ſolche ſchlechthin nicht in Betracht; die Hebung iſt in allen Silben, die lang ſind, wohl zugleich Länge, aber dieſe Seite geht die Rhythmik nichts an, die Stufen, Modifikationen, verſchiedenen Stellungen der Länge zu der akzentuierten Silbe können demnach die Schwierigkeiten noch nicht erzeugen, von welchen nachher die Rede ſein wird, weil Metrum im eigentlichen Sinne des Worts gar nicht beſteht; ob z. B. Jahrhundert als Amphibrachys gebraucht werden darf, kann gar nicht gefragt werden. Dagegen bereiten die verſchiedenen Stufen der Betonung, da der ſtarke wie der ſchwache Ton ſich noch in Grade teilt, gewiſſe Schwierigkeiten, in die wir uns aber hier nicht einlaſſen können. Die Hebung gehört nun im Weſentlichen der Wurzelſilbe an, gewiſſe Bildungsſilben und ſtärkere Flexionsſilben treten daneben allerdings noch mit demſelben Anſpruch auf, doch iſt jenes das Entſcheidende und hiemit, da die Wurzel den Begriff enthält, die Herrſchaft des Sinns als des tongebenden Prinzips, des Überwiegen des Ausdrucks über die Form, alſo der charakteriſtiſche Stil ausgeſprochen. Hier ſteht keine plaſtiſch gemeſſene Normalgeſtalt vor uns, ſondern eine unregelmäßigere Bildung, welche durch den bedeutungsvollen Blick, der auf innere Tiefen weiſt, für den Mangel der reinen Formſchönheit entſchädigt. Es hat ſich aber aus den einfach fortlaufenden Verspaaren, welche nur dieſes Geſetz band und als Vorläufer des Reims die Alliteration ſchmückte, ein reicher Strophenbau im Mittelalter entwickelt, worin ſich ein künſtleriſcher Sinn offenbarte, der in ſeinem Gebiete nicht weniger fein war als der klaſſiſche. Dennoch genügte bei dem Mangel an Quantität auch dieſe Kunſtbildung nicht: die Alliteration wurde (vermittels der Übergangsform der Aſſonanz) zum Reime, um ſich in ihm den maleriſchen Erſatz zu ſuchen. Wir faſſen jedoch den letzteren in dieſer Bedeutung erſt nachher näher ins Auge, da er der urſprünglichen und der modernen Form des charakteriſtiſchen Stils gemeinſchaftlich iſt.

2) Die moderne deutſche Dichtkunſt hat nun auch in der äußern Sprachgeſtaltung die Aufgabe des modernen Ideals erfüllt, den romantiſchen Gehalt mit der klaſſiſchen Form, die ſubjektiv geſtimmte Phantaſie mit der objektiven zu vereinigen (vgl. §§ 466 ff.): ſie hat ſich auf die im Paragraphen ausgeſprochene Weiſe das quantitative Prinzip von der Poeſie der Alten angeeignet. Dadurch iſt nun aber eine vielfache Verſchlingnng und Durchkreuzung von rhythmiſch-metriſchen

Digitized by Google

Bedingungen eingetreten. Die niedrigere Abstufung des Tons wird zum Teil als mittelzeitig behandelt, doch hat sie selbst wieder einen Unterschied von Graden, welche, an sich zweifelhaft, nur durch den Zusammenhang ihrer Stellung bestimmbar sind. Volle Länge gehört nur Wurzelsilben an, und diese haben auch den Akzent, allein wie, wenn der Akzent durch Zusammensetzung von Wörtern so verschoben wird, daß, was sonst Länge war und den ganzen Ton hatte, zwar Länge bleibt, aber nun schwächeren Ton hat (wie in: Hofjäger, Jahrhundert, Hinziehn die Silben jäg, Jahr, ziehn)? Entscheidet man hier trotz der Verschiebung des Akzents leichter für den Gebrauch der geschwächten Silben als Längen, so wird dagegen die Frage zweifelhafter, wo eine kurze, aber betonte Silbe einen Teil ihres Tons verliert, wie z. B. in Weinberg, Feldschlacht die zweite. Man mag bestimmen, daß in diesen Fällen Doppelkonsonant für Länge entscheidet, aber man wird finden, daß die freie Bewegung im Verse dadurch sehr belästigt wird. Das jedoch steht fest, daß nimmermehr der Versakzent auf eine Silbe fallen darf, deren starker Ton durch Verbindung mit einem andern Worte geschwächt worden ist, was denn zur Folge hat, daß ein zweites, selbständiges Wort als das nicht akzentuierte Moment des Fußes nachhinkt (wie der Hexameterschluß von Voß: „der Herrscher im Donnergewölk Zeus"). Erhellt nun aber doch genugsam, daß hier an die Stelle des organisch festen Gesetzes der antiken Rhythmik, die zugleich geordnete Metrik war, eine vielseitige Bedingtheit und Bestimmbarkeit getreten ist, so wird dieser Charakter vollendet durch das Gewicht des Sinnakzents, der den Wortakzent und ebenhiemit auch dessen Verwendung als Länge durchkreuzt. „Ich bin's" ist Jambus; „bin ich's?" ist auch Jambus, aber „bin ich's?" ist Trochäus (oder, wegen des Doppelkonsonanten am Schluß, Spondäus). Dies Moment ist es nun aber zugleich, was von neuem die Frage über das Verhältnis der natürlichen Längen erschwert, die durch Verbindungen, Satzstellung doch den Hauptton verlieren. „War" ist lang und hat starken Ton, aber wenn es in der Frage: „War ich's?" als lang behandelt wird, so entsteht Unklarheit des Sinns, denn es ist nicht zu erkennen, ob nicht vielmehr gefragt wird: „war ich's?" — Es ist nicht unsere Aufgabe, hier die Schwierigkeiten zu verfolgen, zu entscheiden und Regeln aufzustellen, sondern nur, auszusprechen, welcher Geist und

Digitized by Google

Charakter aus solcher Beschaffenheit der Verhältnisse hervorgeht. Der Körper dieser Formwelt erscheint nun gegenüber dem festen Fleische und den normalen Proportionen der klassischen zunächst, da er sich davon angeeignet hat, was möglich ist, zwar regelmäßiger, als die ältere deutsche Form, welche die Senkungen nicht zählte, aber durch die Verwicklung des hinzugekommenen neuen Prinzips mit dem ursprünglichen auf der andern Seite nur desto gemischter, vermittelter, gebrochener, durcharbeiteter, mürber von allen Seiten; aber die Lichter des Geistes, die auf ihm hin und wiederspielen, frei ihre Stelle wechseln, ihren Druck jetzt auf diesen, jetzt auf jenen Punkt werfen, auf ihm wie auf Tasten hin und her laufen, geben ihm für den Verlust der Jugendblüte ein zweites, höheres, ein wiedergebornes Leben, das seine Falten verschönert. Es ist dies noch derselbe Geist, der den Charakter der ursprünglichen, nicht quantitierenden, deutschen Rhythmik bestimmt hat: es ist der Inhalt, die Sache selbst, es gibt keine Rhythmik als Kunstsystem an und für sich, ohne die innere Bedeutung der Dinge; aber dieser Geist beherrscht jetzt eine reichere, gemischtere Welt.

Durch die Aneignung der Quantität ist es der deutschen Sprache möglich geworden, die antiken Versmaße nachzuahmen. Aber sie hat dabei doch nicht nur mit den genannten Schwierigkeiten zu kämpfen, sondern der Mangel eines festen, organischen Wechsels von Längen und Kürzen, zu welchem wir noch erwähnen müssen, daß uns im Laufe der Zeit zu viele ursprüngliche Längen verlorengegangen sind, hängt auch mit der wachsenden Verstümmlung der Flexionen und Bildungen zusammen, die unsere Sprache erfahren hat, und diese entzieht dem Verse, der doch plastische Schönheit verlangt, seine natürliche Fülle. Unsere Poesie, Literatur, Sprache hat unendlich dadurch gewonnen, daß wir die antiken Maße nachbilden können und oft nachbilden; aber es bleibt doch eine Maske, ein fremdes Kleid. Es verhält sich wie mit der Aufnahme der alten Götterwelt und ihrer direkt idealen Formen in der Plastik und namentlich in der Malerei: eine Versetzung der Phantasie in eine fremde Welt, die unter Anderem gut und schön ist, aber nie das Bleibende, das Bestimmende sein kann. Die Nachahmung der alten Metra als einzig wahres Gesetz ansprechen, wie Klopstock tat, heißt im formalen Gebiet in den falschen Klassizismus zurückstürzen, von dem er selber

Digitized by Google

im materialen, in der innern Welt der Poeſie uns befreite. Wir ſollen durch das klaſſiſche Ideal Sinn und Gefühl läutern, aber nur den Honig aus ihm ziehen, nicht ſeine Zellen nachahmen. Unſer Erſatz für den Verluſt an unmittelbarer Schönheit, den wir auf dieſem Wege nicht ſuchen können, liegt auf einer Seite, die ſchon vor der Aneignung des Klaſſiſchen ihre Ausbildung fand und die wir nun genauer ins Auge faſſen müſſen.

Zuvor nur noch Weniges über die romaniſche und engliſche Rhythmik. Die romaniſchen Völker zeigen in dem ganz unorganiſchen Verhältniſſe, worein ſie das Sprachmaterial zu der Versform ſetzen, daß mit der Verſtümmlung, Miſchung und Auflöſung des Lateiniſchen, woraus jenes hervorgegangen, auch die Innigkeit des rhythmiſchen Gefühls verlorengegangen iſt. Sie zählen nur die Silben und ſpannen, unbekümmert um den Wortakzent, großenteils ſelbſt um die Quantität, den Vers darüber. Wenn die antike Rhythmik ſich ebenfalls um den Wortakzent nicht kümmerte, ſo war dies etwas Anderes: ſie hatte dafür die ſtrenge Proſodie, worin das Wort ſeinen ganzen Naturgehalt organiſch geltend machte, und ihr Versakzent war ein reines, künſtliches Syſtem, nicht urſprünglich auf den Wortakzent gebaut, während die romaniſchen Völker die letztere, germaniſche Form annehmen und doch ganz willkürlich anwenden. Am meiſten gilt dieſe Willkür von den Franzoſen, an deren Versbildung man recht auffallend erkennt, daß ihnen die lateiniſche Sprache zudem aufgeimpft iſt, daß ſie daher kein lebendiges Naturgefühl für den Körper des Wortes haben. Die Willkür der Anwendung des Versakzents (der nach dem modern germaniſchen Prinzip als Länge gilt, wie die Theſis, Senkung als Kürze), wird hier noch unterſtützt durch das ſog. Sprechen ohne Akzent, d. h. die Betonung der Endſilben neben der Wurzel (nicht ſchlechtweg Betonung der Endſilben wie manche harthörig meinen). Der Armut, welche die Abſtutzung der urſprünglichen lateiniſchen Endungen mit ſich gebracht, wird teilweiſe dadurch abgeholfen, daß die ſtummen e im Verſe geſprochen werden und gelten, allein nur um ſo fühlbarer wird der unorganiſche Zuſtand, wenn ſelbſt dieſe Silben Akzent und Länge tragen müſſen. Bei einem ſolchen Grade der Willkür würden die Versformen geradezu unkenntlich, wenn nicht das Geſetz eingeführt wäre, daß am Ende des Verſes Wort- und Versakzent immer zuſammenfallen müſſen.

Digitized by Google

Es kann bei dieſen Verhältniſſen von einer Ausbildung reicher gegliederter Versfüße nicht die Rede ſein, weil nur das Einfachſte erkennbar iſt; es gibt nur Jamben und Trochäen, Nachahmung der reicher gegliederten antiken Maße iſt unmöglich. Die monoton wiederkehrende Zerhackung der rhythmiſchen Reihe im Alexandriner entſpricht dem Geiſte der witzigen antithetiſchen Zuſpitzung, welcher der Nation eigen iſt. — Das Italieniſche trägt ungleich mehr Fähigkeit einer organiſchen Rhythmik in ſich; es läßt im Weſentlichen der Stammſilbe die entſchiedene Betonung und hat nicht alle Flexionen, Endungen verſtümmelt. Die vielen Endungen mit zwei kurzen Silben liefern neben dem herrſchenden jambiſchen Tonfalle reichen anapäſtiſchen und daktyliſchen Stoff, ſtören aber die Anwendung des Spondäus, welcher ohnedies der Verluſt ſehr vieler lateiniſcher Längen große Schwierigkeit bereitet. Dieſe Sprache iſt aber durch die volle Klangſchönheit, welche ſie vor allen neueren auszeichnet, ſo entſchieden nach der reichſten Ausbildung der muſikaliſchen Seite in kunſtreich verſchlungenen Reimſyſtemen hingelenkt, daß auch ſie das rhythmiſch-metriſche Verhältnis in jenem Zuſtande der Willkür, obwohl dieſelbe nicht ſo tief greift wie die franzöſiſche, belaſſen hat. Ähnlich verhält es ſich im Spaniſchen; unter den Versarten entſpricht ſeinem gravitätiſchen Geiſte vorzüglich der feierlich empfindungsreiche Trochäus, den ſie, in kurzen Reihen Gewicht an Gewicht hängend, ſich zu eigen gemacht hat. — Die engliſche Sprache trägt als original deutſche, mit romaniſchem Zuſatz nur mäßig gemiſchte, das Geſetz der Zuſammenſtimmung von Vers- und Wortakzent durch urſprüngliche Natur und Neigung in ſich. Anders aber verhält es ſich mit der Fähigkeit, dieſes Geſetz ſo zu verwenden, daß es zugleich metriſche Geltung hat, d. h. Hebung und Senkung für Länge und Kürze gilt und ſo die antiken Versfüße nachgeahmt werden können. Das Engliſche iſt noch weit mehr, als das Deutſche, wo es rein blieb, der Neigung gefolgt, die Fülle der aus Abwandlung und Ableitung entſpringenden Endſilben abzuſtoßen, in ſtumme e zu verſenken; ſo iſt es überreich an einſilbigen Wörtern und ſeine mehrſilbigen entbehren mit den volleren Endungen der proſodiſchen Mannigfaltigkeit. Hiemit mußte das metriſche Gefühl ſich abſtumpfen, was ſich namentlich auch darin zeigt, daß die Willkür im Gebrauche der Mittelzeiten ungleich größer iſt als im Deutſchen. Ferner hat das gehobene Sprechen, die Dekla-

Digitized by Google

mation im Englischen eine stoßweise Bewegung, wodurch der Charakter einer Akzentsprache sich noch verstärkt und gegen gesetzmäßige Verwendung der Akzentverhältnisse als quantitierender sich ungleich mehr verhärtet als das Deutsche. Noch durchgreifender wird der Akzent durch die Stellung des Worts bedingt, der Wortakzent durch den Sinnakzent gekreuzt und auch dadurch eine wirkliche Durchführung geordneter Längen und Kürzen gestört. Nun ist zwar das Metrische so weit eingedrungen, daß die Senkungen als Kürzen neben den Hebungen als Längen durch Zahl geregelt sind, aber die Versmaße werden doch mehr akzent- als quantitätsmäßig gefühlt; es gibt Daktylen und Anapäste, aber sie können aus diesem Grunde nicht wohl zur Nachbildung der antiken Metren, denen sie angehören, gebraucht werden, sie sind beliebt im springenden Balladenversmaß, aber zwischen Jamben oder Trochäen eingefaßt, und diese einfachen Formen sind die herrschenden. Die schon erwähnte Menge einsilbiger Wörter bereitet nun spezieller dadurch große Schwierigkeiten gegen konsequente Übertragung des Quantitativen, daß dieselben doch dem Gehalte nach großenteils bedeutend sind, daß dieser in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem Körper steht, daß sie sich daher gegen die Einfügung in die antiken Verse, namentlich die längeren, sträuben: „ein mit ihnen gefüllter längerer Vers müßte überfüllt erscheinen“ (Grundriß der Metrik antiker und moderner Sprache von Krüger, S. 96).

3) Den Reim haben wir mehrfach einen Ersatz für den Verlust der strengen Gesetzmäßigkeit des metrisch Rhythmischen genannt. Er tritt am Schlusse des Verses ein, und dies eben ist recht ein Ausdruck davon, daß hier im Verskörper selbst noch etwas fehlt, vermißt, gesucht wird, das denn als Extremität, als Einfassung seinen Gliedern erst den fehlenden organischen Halt gibt. Er kann auch die rhythmischen Reihen durchschneiden und so in mehrere Zeilen zerfällen; dadurch ist er eine Quelle der reichsten Mannigfaltigkeit in Strophen geworden. Durch den Reim tritt nun ein Wiederkehr neuer Art in die poetische Formbildung ein. Vergleicht man dieselbe mit den anderen Künsten, so erinnert sie in der Architektur an den gotischen Stil; dieser liebt das geometrische Spiel der Stellungen, Umstellungen, des symmetrischen Gegenüber kristallinisch gebundener, aber ohne strengen Zusammenhang mit dem Struktiven in buntem Ornamente schwelgender Formen, während der klassische seine keusch gesparten Ausschmück-

Digitized by Google

kungen mit ſtreng organiſchem Gefühl aus den fungierenden Kräften entwickelt; der Unterſchied zwiſchen normal rhythmiſcher Schönheit und zwiſchen Reimſchmuck bei zerworfenen Verhältniſſen der letzteren entſpricht aufs Einleuchtendſte dieſem architektoniſchen. Noch näher liegt die Vergleichung mit der Malerei: es iſt tief in der Natur der Sache begründet, daß man bei Farben an Klänge und bei dieſen an jene denkt; die lebendig warme, den Charakter individualiſierende Farbe bringt ganz ebenſo das Element einer neuen Qualiſikation zu der feſten Form, die ſich in der Skulptur iſoliert, wie der Reim zu dem bloßen Proportionsleben in Takt und Quantität. Am nächſten aber liegt der Blick in das eng benachbarte muſikaliſche Gebiet: der Klang des Worts, wie er im Reime techniſch verwendet wird, daher als ſolcher ausdrücklich ins Gehör fällt, iſt tief verwandt mit der Klangfarbe der verſchiedenen Inſtrumente. Gleichzeitig ertönend bringen dieſe die Harmonie hervor: der ſukzeſſive Eindruck der Reime tönt noch ungleich beſtimmter als die wiederkehrenden Zeilen in reimloſen Strophen wie eine gleichzeitige Wirkung im Gefühle nach, und ſo bringt er entſchieden ein der muſikaliſchen Harmonie Verwandtes in die dichteriſche Form. In ihr vereinigt ſich verſchiedene Melodie in Einem Gange: der Reim hat aber auch dies in der Kreuzung, Verſchränkung verſchiedener ſich entſprechender Folgen, in der Anreihung ſolcher Folgen zur Strophe, in der Wiederkehr gleicher Strophen mit verſchiedenen Reimen. Die Harmonie in der Muſik haben wir (vgl. § 757) als Ausdruck vervielfachter Reſonanz Einer Empfindung in demſelben Gemüte oder in dem Gemüte Mehrerer gefaßt: dasſelbe vertiefte, erweiterte Gefühlsleben drückt das Echo des Reimes aus, ein liebendes Herüber und Hinüber, Neigen und Beugen, das bezeugt, daß die Welt der Gegenſtände mit anderer Innigkeit und Vielſeitigkeit, als durch das bloß gewogene und gemeſſene Wort, ins Herz zurückgeſchlungen und hier verarbeitet wird. Nun aber iſt zunächſt wohl zu beachten, daß an ſich die Reimwörter einander nichts angehen. Wenige Wörter ſind ſo ſinnverwandt wie Mark und Stark, Leben und Streben. Indem der Reim uns dennoch zwingt, das Fremde, Entlegene wie ein lebendig Einiges zuſammenzufaſſen, gleicht er dem Witze (vgl. § 193); ſein tertium comparationis iſt die Gleichheit des Klangs und dieſe freilich noch ein ungleich ſchwächeres, äußerlicheres Band als die Ähnlichkeit der Eigenſchaften zwiſchen den Dingen, die der Witz

Digitized by Google

zu seinem Spiele verwendet, ausgenommen das Wortspiel und speziell das Klangwortspiel, das wegen seiner nahen Verwandtschaft oft genug in Reimreihen übergeht. Wenn aber der Reim nach dieser Seite willkürlicher, äußerlicher scheint als der doch so kalte Witz, so vergesse man nicht, was zwischen und in den Reimwörtern liegt: wirklicher, empfundener Inhalt. Der Witz springt momentan, unvermittelt von Entlegenem zu Entlegenem, das er scheinbar identisch setzt; die reimende Poesie vermittelt Reihen tief gefühlter Vorstellungen und wenn der Gleichklang des Reims sie an ihren Enden zusammenfaßt, als als wären sie eben durch ihn wirklich verwandt, wie sie es durch ihn allein vielmehr noch nicht sind, so wird nun der wirkliche Zusammenhang des Inhalts, den die Reime binden, unwillkürlich und unbewußt vom Gefühl auf den Gleichklang so übergetragen, als ergänze er, was diesem an wahrer, innerer Bindung der Vorstellungen an sich mangelt. Dies ist der tiefe, der seelenvolle Reiz in der Willkür des Reimspiels: man fühlt immer wieder, daß der Gleichklang nicht wahre Einheit des Inhalts ist, und läßt sich immer wieder täuschen, indem man ihm wirklichen inneren Zusammenhang zusetzt und zurechnet. Allerdings sollen eben darum nicht bedeutungslose Wörter zu Reimen verwendet werden, außer in komischer Absicht, wo dann das Reimspiel zum wirklichen Witzspiele wird. Hierüber namentlich vgl. Poggel Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge usw., ein Werk voll tiefen und feinen Sinns für das Geheimnis dieser Form der poetischen Technik. — Fragt man endlich, ob der Reim auch der Melodie an sich verwandt sei, so ist dies natürlich insofern zu verneinen, als auch er mit den Unterschieden der Tiefe und Höhe, deren charakteristische Folge ja das Wesen der Melodie bildet, nichts zu schaffen hat. Allein im Gange der Melodie entwickeln sich immer entsprechende Folgen, Verhältnisse wie Frage und Antwort tauchen auf, ein Steigen und Sinken zieht sich hindurch; indem nun der Reim ein System von lauter solchen Korrespondenzen ist, so gemahnt er entfernt auch an den Wechsel von Höhe und Tiefe, in welchem die Musik als Melodie dieselben entwickelt.

§ 861

Die Gesetze der Komposition können in der Lehre von der Poesie nur zugleich mit den Zweigen untersucht werden; die

Digitized by Google

Darstellung der letzteren muß ferner auch die Hauptmomente der Geschichte dieser Kunst in sich schließen.

Es ist klar, daß die Kompositionsweise zu verschieden ist in Epos, Lyrik und Drama, um von der Erörterung dieser Hauptformen, in die unsere Kunst sich verzweigt, getrennt und für sich behandelt zu werden. Sogleich die Frage, wie sich die Komposition im Rhythmischen äußere, die hier unmittelbar im Zusammenhange zu liegen scheint, führt darauf: denn ganz ungleich ist in den Zweigen der Poesie der Umfang, in welchem der innere Rhythmus des poetischen Kunstwerks sich bestimmend nach dieser Seite hin ausspricht; insbesondere leuchtet von selbst ein, daß es die Lyrik sein wird, in welcher die Komposition mit besonderer Entschiedenheit als rhythmischer Bau an den Tag treten muß; da wären wir also unmittelbar zu der letzteren geführt und dies verbietet doch ein höheres Gesetz der Einteilung. — Die Lehre von den Zweigen verschluckt aber nach der andern Seite auch einen ganzen Abschnitt, der bisher überall als dritter in unserer Anordnung aufgetreten ist. Die Kreuzung der logischen Einteilung mit dem Geschichtlichen, wovon in § 541 die Rede gewesen, ist nämlich in keiner Kunst so stark und bedeutungsvoll wie in der Poesie und fordert hier wirklich, daß die historische Entwicklung in die Lehre von den Zweigen sich auflöse. Schon in § 846 Anm. 1 mußte ausgesprochen werden, daß jene sich nicht, wie bisher, vom Systematischen trennen lasse. Den eigentlichen Beweis hiefür wird die Ausführung selbst liefern.

B.

Die Zweige der Dichtkunst.

§ 862

Als die geistigste unter den Künsten erweist sich die Poesie auch dadurch, daß in ihr erst mit voller Bestimmtheit der Auffassungsunterschied der Phantasie (§ 404), also das Verhältnis des Künstlers zum Gegenstande den Einteilungsgrund für die Hauptformen bildet. Hiedurch wird die Stoffbeziehung der Phantasie (§ 403) auf die Seite gedrängt, der Gegenstand ist in jeder

Digitized by Google

Hauptform die Welt und vor Allem der Mensch; der Dichter betrachtet ihn nur jedesmal von einer andern Seite, wobei allerdings der Ausschnitt des Stoffgebiets sich verändert, und in einer andern Beziehung der Zeit.

Auffassungsunterschiede nennen wir jene Arten der Phantasie, worauf die Teilung der Kunst in die Künste beruht: die bildende, die empfindende, die dichtende Phantasie. Die letzte wiederholt die andern in sich: sie stellt sich auf den Boden der ersten und erzeugt so die epische, auf den Boden der zweiten und erzeugt die lyrische, ganz und voll auf den eigenen Boden und erzeugt die dramatische Form. Wir haben dies vermöge eines unvermeidlichen Vorgriffs schon öfters ausgesprochen, denn in den andern Künsten tauchen diese Unterschiede bereits auf, aber noch ohne entschiedene Kraft. In der bildenden Kunst war, ihrem körperlichen Charakter gemäß, immer noch die Stoffbeziehung bestimmend für die Einteilung, der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen trat daneben zu Tage am fühlbarsten in der Malerei (vgl. §§ 697, 698, 699, 700, 8, 702, 705, 2, 709, 1, 710, 711, 712), aber daß er sich auch hier noch nicht entscheidend in den Vordergrund stellt, machte sich schon in der Schwierigkeit der Bezeichnung bemerkbar: wir waren genötigt, wenn wir nicht jedesmal den beschwerlichen Ausdruck: Stellung der bildenden Phantasie auf den Boden der empfindenden usw. gebrauchen wollten, die Benennungen aus der Poesie vorauszunehmen. In der Musik machte sich dieses Unterscheidungsprinzip natürlich selbständiger, energischer geltend, doch immer noch halbverhüllt; denn von wesentlichen Unterschieden der Auffassung kann nur die Rede sein, wo das Subjekt einem Objekte klar gegenübersteht; die Musik ist subjektiv, der Stoff nicht mehr entscheidend, aber sie ist zu subjektiv, um nicht ebenfalls in dieser Beziehung von der Poesie Licht zu erwarten. Nun aber steht klar vor uns, was sich bis dahin nur undeutlich an die Oberfläche drängte: wir haben eine Einteilung, wie sie so scharf und entschieden in keiner andern Kunst auftritt. Sie ist daher auch längst stehend und die Ästhetik hat hier nicht mehr das schwierige Geschäft der Entwirrung von Unterscheidungen, die im gewöhnlichen Bewußtsein dunkel nebeneinander herlaufen. Die Stoffbeziehung der Phantasie tritt nun also notwendig zurück. Von einer besondern

Digitized by Google

Richtung auf das Landschaftliche, Tierische kann ohnedies nicht die Rede sein: wir haben gesehen, daß es mit dem Satze, der Inhalt des Schönen sei im höchsten Sinne die Persönlichkeit, in der Poesie voller Ernst wird (§ 842). Der Mensch ist die wahre Aufgabe aller Kunst, und er ist es in der Poesie ausdrücklich; er wird in jeder ihrer Hauptformen nur von einem andern Standpunkt aufgefaßt und so verändert sich freilich, da die veränderte Auffassungsseite eine veränderte Beziehung zum Stoffgebiete mit sich bringt, jedesmal auch der Ausschnitt aus dem letzteren, wie denn z. B. das Epos landschaftliches und tierisches Leben in ganz anderem Umfang aufnimmt, als das Drama. Es wird sich zeigen, daß dieser Unterschied der Umfassung des Stoffes namentlich davon abhängt, ob die reinmenschliche oder die geschichtliche Richtung herrscht, und diese Arten der Richtung der Phantasie haben wir zwar in § 403 zu denjenigen gestellt, welche sich auf den Stoff beziehen, sie fallen aber, wo die Auffassung als solche entscheidend herrscht, natürlich an diese herüber. Dies wird sich im Verlaufe näher erklären. Übrigens mag die Dichtkunst den Weltstoff in kleinem oder großem Umfang aufnehmen, bezogen ist der Mensch immer auf die Natur und Alles rings um ihn, daher ist der Inhalt der Poesie immer die ganze Welt; sie sieht vom Menschen aus die Welt. — Der veränderte Standpunkt der Beleuchtung bringt nun aber allerdings zugleich jedesmal eine andere Erstreckungsseite der Zeit mit sich: wir werden sehen, daß das Epos den Gegenstand unter dem Standpunkte der Vergangenheit betrachtet, in der lyrischen Dichtung Alles zur Gegenwart im Gefühle wird, im Drama die Gegenwart, indem sie sich als Handlung entwickelt, sich gegen die Zukunft spannt. Es hat dies zwar seine logischen Schwierigkeiten und darf nimmermehr zum Einteilungsgrund erhoben werden wie von J. P. Fr. Richter (Vorschule der Ästhetik § 75), aber es steht im tiefsten Zusammenhange mit der Weise, wie das Ich des Dichters mit seinem Gegenstande sich durchdringt, und dieses Moment ist jetzt vor Allem bestimmter hervorzuheben.

§ 863

Der Unterschied der Arten der Phantasie, der sich auf die 1
Weise der Auffassung gründet, hat seinen tieferen Grund in dem

Digitized by Google

Geſetze der Diremtion des Objektiven und Subjektiven und ihrer Zuſammenfaſſung im Subjektiv-Objektiven (vgl. § 537) und dieſes tritt jetzt in ſeiner ganzen Beſtimmtheit hervor als ein Unterſchied des Durchdringungsprozeſſes zwiſchen dem Ich des Dichters und ſeinem Gegenſtande. So wiederholt ſich in der Dichtkunſt nicht nur das System der Künſte, als deren Totalität ſie ſich nun beſtimmter (vgl. § 838) erweiſt, ſondern zugleich
2 das ganze System der Äſthetik. Mit dieſem innerſten Einteilungsprinzip iſt zugleich ein Unterſchied im Grade des Umfangs und in der Art der Technik gegeben, aber die Geiſtigkeit der ganzen Kunſt und ihres Mediums iſt Urſache, daß die verſchiedenen Hauptformen ſich nicht als Künſte ausſcheiden, ſondern nur als Zweige einer Kunſt auftreten (vgl. § 538).

1) Wie die Dichtkunſt den Charakter der bildenden und den der Muſik in ſich vereinigt, iſt aufgezeigt worden. Es wiederholt ſich hiedurch das Syſtem der Äſthetik in ihr, indem in der bildenden Kunſt auf veränderter Stufe die Objektivität des Naturſchönen, in der Muſik die Subjektivität der Phantaſie wiederkehrt, und iſt ſo in ihrer konkreten Totalität dieſer Grundgegenſatz ſchließlich zuſammengefaßt. Allein nicht genug: der Kreis kehrt in der Poeſie noch einmal in ſich zurück, denn in ihren Zweigen wiederholt ſich die Stellung, die in den verſchiedenen Künſten der Künſtler zum Objekt einnimmt, und zwar in einem Prozeſſe von ſolcher Entſchiedenheit und Klarheit, daß die Wiederholung zugleich eine Vertiefung, eine vollere Verwirklichung iſt und rückwärts das Entſprechende, was den Künſten im Großen zu Grunde liegt, in helleres Licht ſtellt. Auseinandergeſetzt kann dieſer Prozeß in ſeinen Unterſchieden noch nicht werden, ohne daß zu ſtark vorgegriffen wird, doch ſagen wir in Kürze ſo viel: es wird ſich zeigen, wie dem epiſchen Dichter die Welt eine gegebene, feſte, objektive Macht iſt und bleibt, obwohl ſein Ich neben dem Inhalt ſichtbar hervortritt und der Stimmung nach ruhig betrachtend über den Dingen ſchwebt, wie der lyriſche die Welt ganz in ſubjektives Empfindungsleben umſetzt, wie der dramatiſche ſie als eine nun ſubjektiv ganz durchdrungene oder in das Subjekt ganz eingegangene

Digitized by Google

in der Form der Handlung wieder entläßt und entfaltet, so daß man sein Ich gar nicht wahrnimmt, weil es ganz darin, daß er ganz abwesend, weil ganz gegenwärtig ist. In diesen Wendungen des Verhältnisses scheidet sich denn zu bestimmten Hauptformen das, worin der Dichter dem bildenden Künstler, worin er dem Musiker verwandt und worin er ganz er selbst ist, und mit dieser Wiederkehr der Künste wiederholen sich in der Poesie abermals die entsprechenden Hauptteile des ganzen Systems: die Objektivität des Naturschönen, die Subjektivität der Phantasie und die erfüllte Einheit beider in der Kunst. Ohne Zwang läßt sich hinzusetzen: die Poesie kehre, indem sie so das Ganze des wirklichen Schönen in sich vertieft wiederholt, als die idealste Kunst in den ersten Teil des Systems, die reine, allgemeine Idee des Schönen, zurück. — Hier ist nur noch das Nötige zur Rechtfertigung der Stelle zu sagen, die dem Lyrischen gegeben ist. Es scheint der Zeit und dem Begriffe nach, oder, wenn man will: der Zeit nach, *weil* dem Begriffe nach, vielmehr das Erste zu sein, denn die Poesie ist die enge Nachbarin der Musik, kommt aus ihr und schickt sich an, aus der Innerlichkeit der Empfindung die Welt der Objekte wieder zu erschließen und auszubreiten, ihr Wesen ist die Entfaltuung der innerlich verarbeiteten Welt; daher waren lyrische Ergießungen der unmittelbaren Empfindung notwendig überall die ersten Äußerungen der dichterischen Phantasie. Ein Interesse der bloßen logischen Konsequenz, die Kategorie der Objektivität um jeden Preis voranzustellen, wäre nur eine Verirrung der Abstraktion, und das System könnte ganz ebensogut hier dem Subjektiven die erste Stelle anweisen, dann das Objektive aus ihm hervortreten lassen, endlich beide vereinigen, als in der Gruppe der bildenden Künste umgekehrt die subjektivste unter ihnen, die Malerei, als dritte, nicht als zweite gesetzt worden ist. Allein genauer betrachtet verhält sich die Sache anders: die ältesten Lieder waren überall objektiven Inhalts, priesen Taten der Götter und Menschen; freilich in lyrischem Tone, und man kann insofern sagen, es liege hier eine noch unentwickelte Einheit des Lyrischen und Epischen vor, allein es war keine Einheit, die ein Gleichgewicht enthielt, vielmehr das objektive, epische Element herrschte und gestaltete sich zuerst weiter zu bestimmten Formen, zu Heldenliedern, die dann zu Epen zusammenwuchsen, während das subjektive, lyrische noch lange Zeit viel zu unentwickelt

Digitized by Google

blieb, um als entschiedene Form in das Licht der Geschichte der Poesie herauszutreten, vielmehr die späte Reife der Bildung abwarten mußte, die dem erfahrungsvolleren, durcharbeiteten Gemüte des Menschen erst die tiefere und reichere Resonanz gibt, ihm die Menge von Saiten aufzieht, welche erklingen muß, wenn von einer lyrischen Dichtung als stehendem Zweige soll die Rede sein können. Historisch und psychologisch hat den Beweis für den Vorgang des Epischen Wackernagel geführt (Schweiz. Mus. f. histor. Wissensch. „Die epische Poesie" B. 1 u. 2). Wir haben den innern Grund mit der letzten Bemerkung bereits angedeutet: der ideale Weltgehalt erscheint dem Individuum, das noch nicht durch die Arbeit der Bildung in sich zurückgetreten ist, als objektives Sein, Macht, Geschichte. Kindliche Bewunderung all des Vielen und Herrlichen, was es gibt, ist der erste Standpunkt. Dennoch behält jener Begriff einer ursprünglichen, unentwickelten Einheit des Lyrischen und Epischen in den ältesten erzählenden Liedern seine relative Richtigkeit; jenes war im Keime vorhanden, mußte dann diesem den Vortritt lassen, nahm aber, als es selbst an die Reihe der Entwicklung kam, die Form wieder auf, in der es einst neben dem Epischen geschlummert hatte, und gab ihr wirklich lyrische Gestalt; dies wird an seinem Orte näher erklärt werden.

2) In § 540 ist „Moment und Grad des Umfangs" als weiterer Teilungsgrund für die Zweige der Künste aufgeführt. Der „Moment" fällt in der Poesie weg, da sie überhaupt in der Zeitform sich bewegt, daher immer eine Reihe von Momenten vorüberführt und also kein Unterschied entstehen kann, der darauf begründet wäre, daß der Gegenstand in einem so oder anders beschaffenen Moment aufgefaßt würde; der Unterschied im Grade des Umfangs aber macht sich nachdrücklich geltend: Epos und Drama geben ein Weltbild, jenes extensiver, dieses intensiver, das lyrische Gedicht dagegen ist ein kleines Ganzes, das wohl auch die Welt unter einer bestimmten Beleuchtung im Gemüte spiegelt, welches ja an sich ein Mikrokosmus ist, allein die Kleinheit des Umfangs ist nicht gleichgültig, im einzelnen Reflexe ist nur sehr mittelbar das Ganze der Welt und des Gemüts der Persönlichkeit enthalten. — Mit der Auffassung wird auch die Technik eine andere. Unter dieser verstehen wir jetzt die äußere Form, die Rhythmik; denn nicht wird, wie im Fortgang vom einen Gebiete der bildenden Kunst zum andern, oder, was dem Verhältnis eigentlich entspricht, wie im

Digitized by Google

Übergange von dieser zur Musik und von der Musik zur Poesie das ganze Material gewechselt, da ja alles eigentliche Material abgeworfen ist und mit einem geistigen Medium in Geist gearbeitet wird. Dies muß ausdrücklich noch gesagt werden, um daran die Wiederaufnahme des Satzes in § 538 zu knüpfen, der nunmehr seine völlige Begründung gefunden hat: die Hauptformen der Poesie sind als die Wiederholung der großen Kunstgebiete und der Hauptteile des Systems so bedeutend, daß sie eigentlich nicht dem entsprechen, was wir in den andern Künsten Zweige nennen, aber die Geistigkeit des Elements läßt nicht die Isolierung und Verselbständigung dieser Formen zu, welche in den andern Gebieten Künste begründet, und so erscheinen dieselben dennoch als Zweige einer Kunst.

§ 864

In der weiteren Einteilung der Zweige tritt teils der Unterschied der Stile, und zwar in tiefem Zusammenhang mit dem des Mythischen und Nichtmythischen, als entscheidendes Moment auf, teils macht sich ein Unterschied des Objektiven und Subjektiven in neuer, eigentümlicher Bedeutung geltend, teils greift mit einer Bestimmtheit wie in keinem andern Gebiete der Unterschied der Grundgegensätze des Schönen (§ 402) durch. Daneben machen sich in verschiedenen Verhältnissen die andern Einteilungsgründe (§ 540) geltend.

Der Paragraph deutet an, welche Momente der Reihe nach innerhalb der Zweige der Poesie als Einteilungsgründe für ihre einzelnen Formen an die Spitze treten. Wir belassen es zunächst bei dieser Andeutung und bemerken nur über das an zweiter Stelle genannte Moment so viel im Voraus: es handelt sich hier vom Lyrischen und es wird sich zeigen, daß in diesem Gebiet an die Stelle dessen, was wir Auffassungsunterschied der Phantasie (bildend, empfindend, dichtend) nennen, ein anderer Unterschied treten muß, der mit ihm verwandt, aber nicht identisch ist: es wird sich hier von verschiedenen Graden handeln, in welchen der Stoff in das Gefühl eingeht, sich in inneres Gemütsleben verwandelt oder von demselben sich wieder ablöst. Dies wird sich seines Orts näher erklären und ebendamit der abweichende

Digitized by Google

Sinn, worin hier die Kategorie des Objektiven und Subjektiven auftritt. Auch die entscheidende Bedeutung, welche nun das dritte unter den angeführten Momenten, der Gegensatz des Ernsten und Komischen, gewinnt, verfolgen wir jetzt noch nicht weiter, sondern bemerken, was die im Paragraphen zunächst genannten Einteilungsmomente betrifft, nur noch im Allgemeinen, daß, wo eines derselben an die Spitze tritt, die andern dadurch nicht ihre Geltung verlieren, sondern für weitere Untereinteilungen auf verschiedene Weise bestimmend werden, so namentlich auch jener Auffassungsunterschied, der nur im lyrischen Gebiete sich in einen andern verwandelt. — Dazu kommen nun die Einteilungsgründe, die außerdem in § 540 allgemein aufgestellt worden sind: es ist die Stoffbeziehung der Phantasie (nach § 403), welche untergeordnete Geltung gewinnt: man denke nur an die heroisch-mythische Welt des Epos, die reale des Romans und wieder an den historischen, den sozialen Roman usw., an das politische und an das bürgerliche Drama, wobei denn auch der Unterschied des Stils im höchsten Grade wichtig wird; ferner tritt der Unterschied im Grade des Umfangs noch einmal auf (Roman und Novelle, Drama und Farce) und es wird sich zeigen, ob in der engeren Einteilung auch der des erfaßten Moments entscheidend eingreift; endlich macht sich der Unterschied der Technik, worunter wir jetzt neben der Sprachform auch die Kompositionsweise verstehen, innerhalb der einzelnen Zweige geltend. Auch hierüber enthalten wir uns noch aller Erläuterung, um nicht zu sehr vorzugreifen.

a) Die epische Dichtung.

α. Ihr Wesen.

§ 865

Im Charakter der Objektivität, der vollen und scharfen Absonderung vom Subjekte, wie sie dem Werke der bildenden Kunst eigen ist, kann der Dichter seinen Gegenstand nur dadurch hinstellen und halten, daß er ihn als eine vergangene Begebenheit erzählt. Als Erzähler bleibt er aber neben dem Inhalt in naiver Synthese gegenwärtig und in seiner Tätigkeit sichtbar; nur

Digitized by Google

dem Geiſte der Behandlung nach tritt er hinter ihn zurück und weiß oder behauptet ſein Produkt nicht als ſolches, ſondern als ſelbſtändiges Leben des Gegenſtands.

Es iſt zuerſt der Unterſchied des epiſchen Dichters vom bildenden Künſtler in der Ähnlichkeit genauer ins Licht zu ſetzen. Dieſer nimmt einen Stoff in ſeine Phantaſie auf, greift dann zu körperlichem Materiale, formt, meißelt, malt daran und damit, bis ſein Phantaſiebild in voller, ſcharf abgeſchnittener, räumlicher Gegenüberſtellung vor den Zuſchauer tritt. Jetzt iſt der Künſtler verſchwunden, er hat ſein Werk ſtehen laſſen, wir finden es im Raume vor wie ein ſchönes Naturobjekt. Der Dichter aber bleibt bei ſeinem Werke; er iſt tatſächlich auch weggegangen, nachdem er es vollendet hat, aber während wir es genießen, mag es ein Anderer vortragen oder mögen wir es leſen, iſt er dabei und darin, denn ſtatt des Materials hat er ja nur das Wort, er ſpricht es, er ſpricht mit uns, bis wir zu Ende ſind. Und dies wird eben gerade ausdrücklich fühlbar, wo er uns Vergangenes vorträgt: da leuchtet recht ein, wie wir im lebendigen Worte den Dichter zugleich gegenwärtig haben, während der ihm ſo verwandte bildende Künſtler ſchweigend ſein Werk im uneigentlichen Sinne erzählen läßt. Daher heißt dieſe Gattung Epos: Wort. Wir nennen das Verhältnis zwiſchen dem Dichter und dem Inhalt im Epos das einer naiven Syntheſe, weil bei dieſem einfachen Vortreten des erzählenden Dichters noch gar nicht gefragt wird, inwieweit er denn der Umbildner, Schöpfer des Inhalts ſei; genug, ſein Subjekt iſt da. Soll ſein Werk in emphatiſchem Sinn objektiv heißen wie das des bildenden Künſtlers, ſo muß dieſe Eigenſchaft anderswo liegen als in dem eigentlichen Verfahren. Zunächſt iſt es die Vergangenheit des Stoffs als einer Begebenheit, was die Objektivität mit ſich bringt. Das Vergangene iſt fertig, abgeſondert vom Subjekte, tritt in beſchloſſenem Gegenſchlag ihm gegenüber. Hiemit ſteht aber im innigſten Zuſammenhange der Geiſt des Verfahrens, der von der allgemeinen Kunſtform des Verfahrens wohl zu unterſcheiden iſt. Gerade weil er ein vergangener iſt, kann der Stoff ſo behandelt werden, als habe er ſich ſelbſt gemacht und der Dichter tue nichts dazu, ſondern ſtehe bloß mit dem Stabe daneben und zeige die Bilder wie Skulpturwerke oder Gemälde, wo wir von Teil zu Teil, von Bild zu Bild

Digitized by Google

fortrücken; darin also liegt die tiefe Verwandtschaft mit dem bildenden Künstler. Man hat dies nicht immer unterschieden, wie man es sollte; Hegel z. B. sagt einfach, der epische Dichter verschwinde in seinem Gegenstande, nur das Produkt, nicht aber er erscheine (Ästhetik T. 3, S. 337), Goethe: der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedichte nicht selbst erscheinen usw. (Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller B. 3, S. 378). Schon der antike Anruf an die Muse spricht aber aus, daß der begeisterte Dichter gegenwärtig ist, er kann auch sonst mit lyrischen Wendungen, mit Betrachtungen hervortreten, ohne daß darunter die Objektivität im Geiste des Verfahrens litte. Der Paragraph sagt: der Dichter „weiß oder behauptet sein Produkt nicht als solches", um dem Unterschiede des echten, ursprünglichen Epos und der späteren Formen, die näher am Romane liegen, namentlich aber des Romans selbst seinen Spielraum zu lassen, denn wir sind noch im Allgemeinen. Der Dichter kann nämlich noch immer vom epischen Geiste der Gegenständlichkeit durchdrungen sein, obwohl er mit seiner Zeit schon weit entfernt ist vom naiven Glauben an die geschichtliche Wahrheit seines Stoffs, von jenem Verhältnisse, worin er nur „Mund der Sage" ist und worin auch ein schöpferisches Umbilden des Gegenstands von keinem vollen Bewußtsein der eigenen freien Tätigkeit begleitet ist; da wird er aber mit einer gemessenen, milden Ironie dieses Bewußtsein verbergen und sich durchaus benehmen, als gebiete ihm der Stoff, und dies wird insofern keine Unwahrheit sein, als der Auffassung nach allerdings die Notwendigkeit des Weltlaufs ihm imponiert: das ästhetische Spiel besteht nur darin, daß er vermöge einer Vertauschung der Subjekte vorgibt, als gelte der Respekt, den er der inneren Wahrheit zollt, der äußeren, tatsächlichen. Allerdings gedeiht aber jener Geist der Gegenständlichkeit besser, wo es dieser Übertragung nicht bedarf, sondern der Dichter mit ungeteilter Naivetät in der Sache ist.

§ 866

Hiedurch ist die ganze Weltauffassung des Dichters bedingt. Er hat allerdings in einer Handlung das Leben des Willens und seine Konflikte darzustellen, aber als vergangen ist dieselbe der Notwendigkeit anheimgefallen und stellt sich mit allen

Digitized by Google

übrigen Bedingungen des Geschehens unter den Standpunkt des Seins, der Substantialität. Die Hauptperson, der Held, erscheint daher trotz der Selbständigkeit der Tat, die jedoch überhaupt nicht von schneidend radikalem Charakter sein darf, als getragen vom allgemeinen Strome des Weltlebens, auf den er als voller Mensch vielseitig bezogen ist, und der innere Prozeß des Willens, wie gründlich er auch aufgedeckt werden mag, wird ebensosehr als ein äußeres Bestimmtsein, die Tat als sinnliche Bewegung der Außenwelt in der Breite ihrer Erscheinung dargestellt.

Wir unterscheiden das Weltbild des epischen Dichters von seiner Persönlichkeit und Stimmung und handeln zuerst von jenem. Hier sind nun, wie Goethe und Schiller in ihren trefflichen Erörterungen über Epos und Drama klar erkannten (vgl. a. a. O. B. 3 S. 374), alle wesentlichen Züge vom Merkmale des Vergangenen abzuleiten, und dazu hat der vorhergehende Paragraph den Grund gelegt.

Der wesentliche Inhalt des Epos ist Handlung; die Grundaufgabe der Poesie, Persönlichkeit, Handlung, mithin inneres Leben (vgl. § 842) darzustellen, gilt natürlich auch diesem Zweige und kann durch die folgenden scheinbar widersprechenden Bedingungen nicht aufgehoben werden. Schon Aristoteles (Poetik Kap. 23) fordert für das Epos wie für die Tragödie dramatischen Inhalt, d. h., daß Eine vollständige und vollendete Handlung den Mittelpunkt bilde. Sie bewirkt dies dadurch, daß sie die Vielheit des Geschehenden durch das Streben nach einem aus freier Willensbestimmung gesetzten Ziele zur Einheit bindet. Dies eben ist der Unterschied von der bloßen Begebenheit, wie wir in § 865 den Inhalt noch bezeichnet haben, und hiemit, wie Aristoteles hervorhebt, von der Geschichtschreibung, deren Verhältnis zur Poesie in § 848 Anm. besprochen ist. Allein die Handlung im Epos ist vergangen. Im Augenblick ihres Eintritts scheint jede Handlung wie eine aus grundloser Tiefe steigende, nur von sich ausgehende, im tiefsten Sinne des Wortes radikale Macht den Komplex des Wirklichen zu durchbohren; ist sie aber vollendet und vorüber, so zählt man sie selbst zu diesem Komplexe. Zunächst einfach, weil nichts mehr an ihr zu ändern ist, sie ist notwendig geworden; aber man blickt auch zurück, man über-

Digitized by Google

ſchaut ſie im Zuſammenhang, man urteilt pragmatiſch, man ſucht und findet die vielerlei Motive, die von außen und von innen wirkten und auf weitere Motive und Urſachen zurückweiſen; ſie erſcheint ſo als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt ſie als Urſache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabſichtigten, alſo dem Willen, nur ſehr mittelbar zuſammenhängen. So reiht ſich trotz dem innern Unterſchiede die Handlung in die Linie aller andern Urſachen und Wirkungen ein, die als Ganzes nur die Bewegung des notwendigen, einfachen Seins iſt, und es ſtellt ſich auf einem Umwege der Begriff der Begebenheit wieder her. Wenn Schiller (a. a. O. T. 3 S. 86) ſagt, der dramatiſche Dichter ſtehe unter der Kategorie der Kauſalität, der epiſche unter der Subſtantialität, ſo iſt unter dem erſteren Begriffe die rein von vorn anfangende innere Kauſalität zu verſtehen, nicht die Reihe der Kauſalitäten, der äußeren und inneren miteinander, wie ſie eben als die Expanſion der Subſtanz erſcheint. Das aber iſt richtig, daß Handlungen, die ſehr nachdrücklich zunächſt den Charakter tragen, daß ſie den Faden des Gegebenen revolutionär durchſchneiden, kein epiſcher Stoff ſind. Die Epochen der Geſchichte, die dem Epos und die dem Drama den Stoff liefern, die großen Männer, die mit dem Ganzen gehen, und jene, die ſich von den Maſſen losreißen, iſolieren, um eine neue Ordnung der Dinge zu ſchaffen, hat treffend Gervinus unterſchieden (Geſch. der poet. Nationalliteratur der Deutſchen, 1. Ausg., B. 5 S. 491 ff.). Dies führt uns auf die Organe der Handlung und das Hauptorgan, den Helden im Mittelpunkt. Er muß als ein Subjekt der lebendigſten Selbſttätigkeit hervorragen. Allein wie frei und friſchweg von innen heraus er handeln mag, ſo folgt doch eben aus dem einreihenden, an die Summe der Bedingungen anknüpfenden Charakter der Auffaſſung und Stoffwahl, daß auch dieſe Selbſttätigkeit wieder nur als Glied des Komplexes erſcheint, der als Ganzes notwendig iſt; der epiſche Held ſchwimmt mit ſtarkem Arme, aber nicht gegen, ſondern mit der Woge, und die Waſſermaſſe, die er teilt, hält doch ihn ſelbſt. „Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt“ (J. P. Fr. Richter, Vorſchule der Äſthetik § 63). Dieſe Selbſtändigkeit ohne Iſolierung nimmt in den Arten der epiſchen Poeſie allerdings verſchiedene Formen an und wird faſt zum bloßen Verarbeiten von Eindrücken, Leidenſchaften, Bildungsmomenten in demjenigen Gebiete, wo

Digitized by Google

es sich nicht um Taten, sondern um Bildung handelt (Roman; W. Meister z. B. ist übrigens allzu unselbständig), aber der Grundbegriff bleibt der gleiche. — Mag nun die Tätigkeit des Helden die lautere oder stillere sein, die Entschlüsse keimen und gären im tiefen Grunde der Seele und es fragt sich, ob oder wieweit die epische Poesie mit diesem innern Prozesse sich zu beschäftigen habe. Natürlich nicht schlechthin darf man dies verneinen, es bleibt vielmehr auch für diese Gattung der Satz in Kraft, daß die Poesie mehr, als jede andere Kunst, den Grund des Lebens in das Innere verlege und die Welt des Bewußtseins schildere (§ 842), allein nach zwei Seiten macht sich die substantielle, sächliche Auffassung des Epischen geltend. Der innere Prozeß selbst erscheint mehr als ein Bestimmtsein, denn als ein Wollen, das Geisteswerk selbst als ein Naturwerk, Wachsen, Reifen oder plötzliches Entstehen; es kommt über den Helden wie eine fremde Macht, den Achilles warnt eine innere Stimme, seinen Zorn gegen Agamemnon mitten im Ausbruche zurückzuhalten: es ist Athene, die ihn an der blonden Locke faßt; so werden die innern Motive selbst zu Begebnissen (Hegel a. a. O. S. 356, 357), und sind es nicht Götter, in denen das Subjektive selbst objektiv erscheint, so sind es Umstände, allgemeine Lebensmächte, moralische Notwendigkeiten, die wie Naturnotwendigkeiten auf das Innere wirken, Instinkte. Zu dieser Seite gehört noch wesentlich, daß im epischen Helden nicht die Straffheit seines Zweckes die übrige Mannigfaltigkeit einer reichen Menschennatur beschränken und streng zusammenspannen darf: er muß ein voller, in reichen Beziehungen gegen die Welt geöffneter, allseitig empfänglicher, in mancherlei Verhältnissen sich bewegender Mensch sein (vgl. Hegels schöne Darstellung Ästhetik B. 1 S. 304, 305; B. 3 S. 361 ff.). Es folgt dies aus dem Charakter der Sächlichkeit, der Substantialität, der realen Bedingtheit; wo das Weltwesen waltet, muß die Vielheit seiner Fäden vor Allem gerade in der Beziehung auf das Zentrum der Persönlichkeit sich behaupten, nach demselben hin und von ihm wieder auslaufen. Die andere Seite liegt auf dem Punkte, wo das Innerliche sich erschließt. Es gilt trotz dem Obigen, daß das Epos mehr den außer sich wirkenden, als den nach innen geführten Menschen behandelt (Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller a. a. O. S. 375, 376). Der innere Prozeß muß selbst schon darauf angelegt sein, daß er auf ein breites, massenbewegendes

Digitized by Google

Wirken geht; geschieht dies nicht in dem Sinne, daß die Handlung vor Allem die sinnlichen Organe des Menschen selbst gewaltig, heldenmäßig und dadurch erst große äußere Massen (tantae molis erat, Romanam condere gentem ist echt episch) in Bewegung setzt, so muß doch in anderer Form, in Reisen, Unternehmungen und Tätigkeiten jeder Art, die ins Weite gehen und sich beziehungsreich in die Weltverkettung einflechten, das im Innern Gewordene diesen ins Äußere stetig auslaufenden Charakter offenbaren.

§ 867

Weiter folgt aus der Grundbestimmung, daß der Held nicht isoliert auftritt, sondern in instinktartiger Gesellung *Viele* zusammenwirken. Mit der massenhaften Fülle der Personen teilt sich die Handlung in eine Mannigfaltigkeit untergeordneter Handlungen. Neben den Menschen und ihn bewegend tritt auf gleiche Höhe des Interesses das ganze übrige Dasein in seiner Breite: die sämtlichen Kulturformen und vor Allem die *Natur* in der geschlossenen Gesetzmäßigkeit ihres Lebens und Bildens. Daher wird auch das Geschichtliche mehr im Elemente des allgemein Menschlichen aufgefaßt und ist das Epos dem *Sittenbilde* verwandt.

Die epische Poesie setzt Massen, ja ganze Völker in Bewegung, denn sind die innern Motive einmal sächlich, substantiell gefaßt, so wollen sie auch große Bahnen, worauf Viele mitgehen. Sie wirken instinktiv, man folgt dem Zuge des Zwecks als einer Macht, von der man gebunden ist, ohne zu fragen: warum? So halten die Griechen und die Nibelungen zusammen, ohne sich von einer allgemeineren Idee als Grund ihres Handelns Rechenschaft zu geben, jene, um einen Frauenraub zu rächen, wobei sie die höhere Bedeutung des Kampfes von Okzident gegen Orient kaum ahnen, diese durch das Band der Vasallentreue vereinigt. Auch der stillere Bruder des Epos, der Roman und was ihm verwandt ist, spielt immer unter Massen, die etwas zusammenbindet, was als unvordenkliches Gesamtprodukt unbestimmt vieler Individuen stärker ist als das einzelne Individuum und über der

Digitized by Google

Willkür desſelben ſteht. Daher fühlt ſich überhaupt auch in einzelnen Anſchauungen alles maſſenhaft Bewegte epiſch an, z. B. das Gewoge einer Menge, worin Alles blind mit dem Strome geht: ſo der Zug der Ausgewanderten in Goethes Hermann und Dorothea, mit den Wagenladungen, denen man die wahlloſe Haſt des Aufbruchs anſieht, der Wirrwarr, der aus dem Gedräng ihrer Menge, ein andermal aus der Ungeduld entſteht, womit man ſich auf eine Quelle ſtürzt. Ziehen, Wandern in Menge iſt immer namentlich epiſch; der epiſche Menſch hat etwas vom inſtinktmäßigen ſich Scharen und Reiſen der Zugvögel, der Geſellung der Tiere überhaupt, man iſt geneigt, Jägerausdrücke wie Rudel u. dgl. von ihm zu gebrauchen. Epiſch iſt das Heer des Xerxes mit ſeinen fremdartigen Völkern, Waffen, Trachten, wie es ſich gegen Griechenland heranwälzt, in der Schilderung des Herodot, epiſch iſt die Völkerwanderung. Es folgt aus dieſer Maſſe der Mitwirkenden als eine Grundeigenſchaft des Epos die Polymythie, die Erweiterung der Einen Handlung in viele (Ariſtoteles a. a. O. Kap. 18), denn wo Maſſen ſich beteiligen, treten notwendig beſondere Zwecke als Motive von Nebenhandlungen hervor. Dies führt auf die Epiſoden, wovon nachher bei Erörterung der Kompoſition.

2) Wo einmal das Sein die Grundform bildet, herrſcht auch die Freude an dem, was iſt, einfach an dem vielen Merkwürdigen, Großen und Schönen, was es gibt. Dieſe Naivetät darf ſelbſt dem modernen, epiſchen Dichter nicht fehlen. Daher vor Allem die Wichtigkeit der Kulturformen. Darunter iſt der Menſch in ſeiner äußeren Erſcheinung zu verſtehen, wie ſie die Gefühls- und Auffaſſungsweiſe, den geiſtigen Bildungszuſtand einer Zeit, eines Volks charakteriſiert; die geſamten geiſtigen, ſittlichen Sphären, Wiſſenſchaft, Kenntniſſe, Religion, moraliſche Begriffe, Vorurteile und konventionelle Maßſtäbe, Verhältniſſe, Sitten: Alles dies, ſofern es in beſtimmten Formen erſcheint, durch die Hand der Technik auf einer beſtimmten Stufe ſich in ſtehender Weiſe ausprägt, heißt Kulturform. Von außen treten die klimatiſchen, telluriſchen Bedingungen hinzu, aber nur, ſofern ſie mit der geiſtigen Beſtimmtheit zuſammenwirken, begründen ſie Kulturformen. Die Kunſtſtile ſelbſt heißen Kulturformen, ſofern ſich die geiſtigen Grundzüge einer Zeit überhaupt in ihnen ausdrücken; z. B. kirchliche Baukunſt und Malerei wird dann nicht rein äſthetiſch, ſondern ſozuſagen ſymptomatiſch als Teil des Gottesdienſtes, ſomit des innern Kultur-

Digitized by Google

zuſtands überhaupt, betrachtet. Waffen, Kleidung, Geräte drücken die Art der Kriegsführung, die Begriffe vom Angenehmen, Anſtändigen, Nützlichen aus; die Fertigkeiten, durch die ſie hervorgebracht und womit ſie gebraucht werden, weiſen dadurch mittelbar auch auf den tieferen Charakter einer Nation, Epoche, auf die Höhe ihres Wiſſens und Fühlens, und ſo heißen ſie Kulturformen. Es handelt ſich alſo weſentlich immer darum, wie das Innere in ſeiner Erſcheinung ſich ausnimmt, das Äußere hat allerdings weſentlich die Bedeutung des Symptoms, aber dies hebt das ſpezifiſche Intereſſe für die ſinnliche Erſcheinungsweiſe als ſolche nicht auf. Dieſe ganze Formenwelt rückt denn alſo im epiſchen Gebiete mit der Handlung und dem innern Leben des Menſchen in die Beleuchtung Eines ungetrennten poetiſchen Nachdrucks; man will überall ſehen, wie der Menſch ſich gebart, im Umgange ſich bewegt, Gott verehrt, baut, bildet, malt, fährt und reitet, kämpft, welche Geräte er gebraucht, wie er gekleidet iſt, ißt und trinkt. Dies Alles erfreut gleichzeitig und gleich innig das innere Anſchauungsbedürfnis wie den ſittlich geiſtigen Drang, von dem eigentlichen Denken, Fühlen und Wollen einer Zeit ein klares Bild zu bekommen. Da nun der tiefere Grund ſolcher Auffaſſungsweiſe überhaupt darin liegt, daß ſie auf der Kategorie des Seins ruht, ſo erhellt ferner von ſelbſt, daß vorzüglich das Gebiet, welchem dieſe Kategorie urſprünglich und eigentlich angehört und von welchem ſie auf das menſchliche Leben übergetragen iſt, die Natur, mit kindlicher Freude angeſchaut und beleuchtet wird: Luft, Licht, Land und Waſſer, Sturm und Stille, die Pflanze und namentlich das Tier, das zum Menſchen, wo er im Sinne des höheren Inſtinktlebens aufgefaßt wird, wie ein einfaches, unentwickeltes, aber auch unverwickeltes Prototyp ſich verhält und als ſein Genoſſe und Diener ihn fortſetzt nach der Naturſeite. Die Gediegenheit des Daſeins, wie ſie ſich in kompakten, klar umriſſenen, feſt gemeſſenen Geſtaltungen und ebenſo mächtigen, Alles tragenden, nährenden, umhüllenden, elementariſchen Potenzen offenbart, erfreut den offenen Sinn für Realität, Kraft und Form.

Es leuchtet ein, daß das Epos eine tiefe Verwandtſchaft mit dem Sittenbilde hat, denn dieſes „faßt den Menſchen unter dem Standpunkte des Seins, der Zuſtändlichkeit auf“ (vgl. § 696 Anm., wozu in § 697 bereits der Begriff des Epiſchen vorausgenommen und auf dieſes Gebiet angewandt werden mußte). Und dies führt zurück auf

Digitized by Google

den Standpunkt des allgemein Menschlichen (§ 702). Die Parallele gilt nicht nur einer besondern Form, die dem Sittenbilde spezieller verwandt ist und die wir unterscheiden werden, sondern auch dem großartigen heroischen Epos. Es ruht auf Geschichte, aber die Sage, die dem Dichter vorarbeitet, und die Auffassung, die er hinzubringt, arbeitet aus jener Spannung der Kräfte auf den Moment, der sich geschichtlich verewigt, die rein menschlichen Züge und die Zustände heraus, die sich unter den Jahrzahlen der Geschichte im ruhigen Kreislaufe des Lebens gleich bleiben, und die Taten behalten ihre Größe, werden aber dennoch in die Beleuchtung des Zuständlichen gerückt. Man könnte näher auf das geschichtliche Sittenbild hinweisen, namentlich bei dem historischen Romane.

§ 868

Durch diese Fülle des Inhalts gibt die epische Poesie ein ganzes Weltbild: ein Nationalleben, ein Zeitalter in der Gesamtheit seiner Zustände, und darin ausdrücklicher, als es andere Kunstformen vermögen, einen Spiegel des Menschenlebens überhaupt, also eine Totalität. Dieses Gemälde der breiten Verkettung des Weltverlaufs ist durchdrungen von Schicksalsgefühl, aber das Schicksal waltet im Sinne des Verhängnisses, d. h. als das Ergebnis dunkler Zusammenwirkung unendlicher äußerer Ursachen mit dem menschlichen Willen; der Zufall spielt darin eine Rolle, die sich rechtfertigt, das Tragische in seiner ersten Form, als Gesetz des Universums, entspricht wesentlich dem ganzen Standpunkte, der Ausgang aber ist zwar nicht notwendig, doch vorherrschend ein glücklicher.

Totalität im intensiven Sinne ist Grundbestimmung alles Schönen als eines Mikrokosmus; in keinem Zweige der Kunst gilt sie so sehr auch im extensiven Sinne wie im Epos. Es gibt durch seine Breite ein relativ Ganzes von ungleich größerem Umfang, als irgendein anderes Werk der Kunst: ganze Nationen werden nach allen Seiten ihres Lebens, Bildungszustands, Strebens, dazu im Konflikte mit andern geschildert. Der Roman, wiewohl er die großen Lebensäußerungen weitgreifender Tat nicht oder nur als Hintergrund in sich

Digitized by Google

aufnimmt, gibt doch in seiner wahren Gestalt ebenfalls ein umfassendes Bild der Gesellschaft, Nation, Zeit. Die kleineren Formen, Idylle und Novelle, können keinen Einwand gegen diese Natur der epischen Poesie begründen, denn auch sie dehnen doch ihre Darstellung so vielseitig auf die Lebenszustände aus, daß von dem zwar engeren Saum überall die sichtbaren Fäden hängen, an die wir leicht die Vorstellung der Zustände des größeren Kreises knüpfen. Nun ist natürlich zwischen dem sehr Vielen, dem relativ Ganzen, welches sich in der epischen Dichtung vor uns ausbreitet, und dem wirklichen Ganzen der Menschheit, Geschichte und Natur die Kluft an sich nicht weniger unendlich, als wenn jenes relativ Ganze ein kleineres wäre, allein eine Dichtung, die ausdrücklich sehr viel umfaßt, weist uns doch mit breiterer Hand hinaus auf die unendliche Perspektive des unausmeßbaren Ganzen. Es handelt sich freilich in allem Idealen nicht um das Extensive, sondern das Intensive, nicht um Quantität, sondern Qualität, und jeder Künstler und Dichter hat „seinen Leser in einen Mittelpunkt zu stellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen ins Unendliche laufen" (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30), allein die innere Unendlichkeit entwickelt ihre Lebensfülle in der äußern, die Intension in der Extension, die Qualität in der Quantität und je mehr mich der Dichter wirklich zu sehen anleitet, um so mehr und voller leitet er mich an, den ganzen Reichtum auch des nicht Gesehenen als Ausdehnung der Substanz zu ahnen. Daher ist das echt Epische von einem Gefühle begleitet, als höre man einen breiten, unaussprechlich mächtigen Strom brausen, als rausche die ganze Geschichte in gewaltigen Wogen an uns vorüber. Darin liegt zugleich das volle Gefühl des Erhabenen der Zeit (vgl. §§ 93, 94); man sieht die Geschlechter kommen und gehen, wachsen und welken. Ein tief und echt episches Gefühl knüpft sich an den uralten Birnbaum in Goethes Hermann und Dorothea, der, wie heute, die Schnitter, die Hirten und Herden schon so viele Generationen hindurch in seinem Schatten hat ruhen gesehen und noch sehen wird. Der Dichter hat aber zu zeigen, wie im Mittelpunkte dieses weit ausgebreiteten Daseins die sittliche Welt steht, in der ein ewiges Gesetz der Gerechtigkeit sich vollzieht, und so ist jenes Gefühl eines unendlichen Flusses in seinem tieferen Gehalte Schicksalsgefühl. Es scheint weit mehr vom Drama, als vom Epos zu gelten, daß es durch und durch von Schicksalsgefühl getränkt sei. Allein dann wird dieser Begriff

Digitized by Google

in dem strafferen Sinn eines engen Zusammenhangs zwischen der freien Tat und ihren Folgen genommen; im Epos dagegen herrscht das Schicksal als der Faktor des unendlichen Komplexes des Weltverlaufs, worin die Akte des Menschenwillens nur einzelne Wellen sind, worin der sittliche Zustand, der sich als Summe der Zusammenwirkung unbestimmt vieler Individuen ergibt, sich ununterschieden mit allem dem verflicht, was natürliche Ursachen, äußere Bedingungen jeder Art hinzubringen, und worin der Begriff des Zusammenhangs zwischen Schuld und Leiden sich mehr in das Weite und Lose ververlaufen muß. Es ist allerdings angemessener, dies Verhängnis zu nennen: „im Epos wohnt das Verhängnis, — da der Charakter hier nur dem Ganzen dient und da kein Lebens- sondern ein Weltverlauf erscheint, so verliert sich sein Schicksal in das Allgemeine" (J. P. Fr. Richter a. a. O. S. 63). Dies führt auf den breiten Spielraum des Zufälligen im Epos. Der Begriff eines Komplexes, einer Kausalitätsverkettung, den wir vom Epos aufgestellt haben, widerspricht demselben nicht; das Zufällige ist immer motiviert, nur der gegenwärtige Zusammenhang zeigt nicht seine Motivierung. Dem Epos genügt dies; der zuständliche Mensch, der Sohn der Natur, darf sich über die Irrationalität in der Durchkreuzung der Naturgesetze nicht beklagen; es ist nur in der Ordnung, wenn ihn ohne ethischen Zusammenhang das Gesetz der Schwere, des Falles, des Erkrankens infolge gewisser Ursachen trifft, und über den glücklichen Zufall, der ihm Stärke, Reichtum usw. erteilt, darf er sich freuen, ohne ihn ängstlich vom Verdienste zu unterscheiden (Schillers Gedicht: das Glück ist episch gefühlt); das Gut wird nicht minder geschätzt, als das Gute, und es genügt, daß der Eingriff des Zufalls in den sittlichen Zusammenhang, der ihm in seinem Anfangspunkte fehlt, im Fortgang, an seinem Endpunkt aufgenommen werde. Odysseus ist ein wahrer Spielball des Zufalls, der als Götterlaune doch nicht ethisch motiviert ist, und er betätigt sich als Heldenseele, indem er sich hindurchringt. Es ist im Ganzen dieser Verhältnisse begründet, daß jene Form des Tragischen, die der Paragraph aus dem ersten Teil (§§ 130, 131) anführt und die wir auch das Naturtragische nennen können, vorzüglich dieser Weltanschauung entspricht. Früher Tod eines jugendlich strahlenden Helden ist Hauptinhalt der großen echten Heldengedichte des Altertums; aber auch abgesehen von bestimmten Teilen der Fabel

Digitized by Google

liegt ein Flor der Wehmut über jeder wahren epischen Dichtung, der nur vollständiger zu erklären ist, als Hegel getan hat, indem er bloß die Einzelschicksale berücksichtigt (a. a. O. S. 366, 367). Es bringt schon der Klang der Vergangenheit, jenes Zeitgefühl im Epischen den Ton der Trauer mit sich: wir sehen die Geschlechter kommen und gehen und werden einst auch hinabsinken. Im echten, ursprünglichen Heldengedicht hat aber dieser elegische Hauch den besonderen, tieferen Grund: der Untergang der Helden, namentlich des jugendlichen Heros, ist ein Bild des unabänderlichen Entschwindens des Jugendalters, des Jünglingslebens der Völker, das noch keine Prosa kennt; natürlich kein absichtliches Bild, sondern unbewußter Ausdruck eines tiefen Gefühls. Es folgt aber aus diesem Stimmungselemente keineswegs die Notwendigkeit tragischen Endes für das Ganze des Epos. Hier wird sich vielmehr das Gefühl geltend machen, daß eine Kraft in den Nationen ist, welche den Untergang ihrer Jugendepoche überlebt; dies ist der eine Grund für das Vorherrschen glücklichen Schlusses in dieser Dichtungsart, der andere liegt im Weltbild überhaupt, sofern es keine revolutionär durchbrechende Taten zum Mittelpunkt hat, in der Harmonie des Willens mit den Naturmächten, der „Eingestimmtheit der Helden mit dem Schicksal" (Gervinus a. a. O. S. 490). Glücklicher Schluß entspricht insbesondere jener vorläufig schon berührten Form des Epos, die dem Sittenbild in engerem Sinne verwandt ist, denn wo es sich weniger um große Taten als um persönliche Schicksale, häusliches, geselliges Leben handelt, da tritt der Begriff der Schuld und der großen Kluft des Lebens zurück und mögen wir das freundliche Glück walten sehen. Dabei wird aber jene Stimme der Wehmut immer ein wesentliches Moment des Epos bleiben, der glückliche Schluß überall die dunkle Folie eines tragischen Hintergrundes haben, wie der Sieg des Achilles den Tod Hektors, den Fall Trojas, den bevorstehenden eigenen frühen Untergang, der Sieg des Odysseus eine lange Leidenszeit des Helden selbst und die furchtbaren Schicksale der andern Kämpfer vor Troja und ihrer Häuser. Es ist jedoch auch tragischer Schluß durch den Charakter des epischen Weltbildes nicht ausgeschlossen: das Tragische des Konflikts gehört nicht dem Drama allein an, es kann auch in Zuständen seine Rolle spielen, die übrigens naive Kulturform haben und in denen keine bewußten Kämpfe um Prinzipien geführt werden. Wir kommen darauf bei dem Nibelungenliede zurück.

Digitized by Google

§ 869

Der Dichter schwebt über diesem großen Stoffe mit dem 1
Gleichmute der parteilosen Betrachtung, den der Standpunkt der Allgemeinheit mit sich bringt, und mit der milden Ironie, welche die Begeisterung nicht ausschließt. Indem diese Grundstimmung mit der Aufgabe, das Geschäft der bildenden Kunst in der Form der Poesie zu übernehmen, sich vereinigt, bestimmt sich das Stilgesetz des epischen Dichters dahin, daß er mit der Ruhe der Gegenständlichkeit die Dinge als gediegene Gestaltungen des Seins mehr in ihrer Erscheinung als in ihrem innern Geheimnis und ihrer Wirkung auf das Innere schildern, daß er nicht stoßweise, sondern stetig, Eines aus dem Andern entwickelnd fortschreiten soll. Er hat durch die Ausführlichkeit seines Verweilens zu zeigen, daß hier der Zweck in jedem Punkte der Bewegung selbst liegt. Der gemessenen, breiten, ruhig groß- 2
artigen Fortbewegung hat die äußere Sprachform den gemäßen rhythmischen Ausdruck zu geben.

1) Wir sind zu dem Dichter übergegangen und begründen jene Grundstimmung der kontemplativen Ruhe mit Schiller (a. a. O. S. 388) einfach darauf, daß sich derselbe um die Begebenheit als eine vollendete bewegt, daß sie ihm nicht entlaufen kann, daß er schon im Anfang und in der Mitte das Ende weiß. Daher keine Aufregung, daher die ruhige Freiheit des Gemüts, das wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte scheint und sein Licht mit parteiloser Gleichheit verteilt. Ob naiv oder bewußt, Volks- oder Kunstdichter, er wird eben, weil er Alles mit gleicher Liebe umfaßt, selbst dem Bösen und Schlechten nicht zürnt, da es doch ein Ferment der geschichtlichen Bewegung ist, am Guten, Tüchtigen, Gesunden, Großen seine Herzensfreude hat, ohne doch seine Schwächen zu übersehen, im milden Sinne des Worts immer ironisch sein, man wird ein Gefühl haben, als ob ein feines Lächeln, weit entfernt von jeder hohlen Eitelkeit subjektiver Überbildung, seine Lippen umspiele. Dies widerspricht im Geringsten nicht dem hohen Schwunge, mit welchem ihn die Majestät seines Welt-

Digitized by Google

bildes erfüllt. Hiezu haben wir nun § 865 wieder aufzunehmen und danach die Aufgabe des epiſchen Dichters als ſpezifiſche Art des Verfahrens näher zu beſtimmen. Es iſt ihm aus der Totalität der Künſte, wie ſie in der Poeſie geiſtig enthalten iſt, durchaus vorherrſchend das Moment zugefallen, wodurch in dieſer die bildende Kunſt ſich wiederholt: er hat darzuſtellen, zu ſchildern, zu bauen, zu meißeln, zu zeichnen, zu malen, nur daß er das unterſcheidende Grundgeſetz ſeiner Kunſt nicht verkennen darf, das in § 847 aufgeſtellt iſt. Klar, in ſcharfen Umriſſen, nicht mehr verwachſen und verklebt mit ſeinem Innern, ſoll er die Geſtalt der Dinge vor uns hinſtellen. Er muß vorzüglich auf das Auge organiſiert ſein; wem es gleichgültig iſt, wie die Dinge ausſehen, wer ſich nicht um Körperformen, Kleider, Geräte, Arten der ſinnlichen Bewegung in allem Tun bekümmert, der iſt zum epiſchen Dichter verloren. Auf die Vereinigung dieſes Verfahrens der auf das Auge organiſierten Phantaſie mit jener Ruhe der Objektivität, gründet ſich nun das Stilgeſetz dieſer Form der Dichtkunſt. Goethes Natur iſt wahrhaft typiſch für dieſelbe. Er ließ immer „die Dinge rein auf ſich wirken“ und gab ſie rein wieder, es lag ſo viel vom bildenden Künſtler in ihm, als eben recht iſt, um für das innere Auge zu leiſten, was jener dem äußeren hinſtellt; ſein Gemüt ſcheute ſich vor ſchroffen Taten der Freiheit in der Geſchichte und ſtrebte mild und verſöhnt zum allgemein Menſchlichen, die „ſtrenge, gerade Linie, nach welcher der tragiſche Poet fortſchreitet, ſagte ſeiner freien Gemütlichkeit nicht zu“, er „erſchrak vor dem bloßen Unternehmen, eine Tragödie zu ſchreiben“; der feſte Zeichner und der hoch in der Vogelperſpektive der reinen Allgemeinheit der Idee ſchwebende Betrachter verbinden ſich in ſeinen Werken ſo, daß ſie „ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich ſind wie die Natur“, daß die „ſchöne Klarheit, Gleichheit des Gemüts, woraus Alles gefloſſen iſt“, bewundert werden muß, (vgl. a. a. O. B. 3 S. 361, 356, B. 2 S. 79). Es verſteht ſich, daß durch die Aufgabe des Zeichnens und die Grundbedingung eines ruhig geſtimmten Gemüts das Stimmungsvolle, wodurch in der Poeſie auch die Muſik ſich wiederholt (§ 839, 2), nicht ausgeſchloſſen ſein kann, aber das geiſtig bewegte Weſen ſeiner Kunſt verführt den Dichter leicht, zuviel zu ſtimmen, zuwenig zu bilden (vgl. W. v. Humboldt a. a. O. S. 49); Goethe iſt auch hierin Muſter: der bewegteſte Stimmungshauch zittert um ſeine Geſtalten, ohne je

Digitized by Google

ihre Umrisse zu lockern. Es gibt wohl innerhalb des epischen Gebiets einen Unterschied des Plastischen und Musikalischen, Bildenden und Stimmenden, aber die Grenze, worüber die letztere Behandlungsweise nicht gehen darf, ist deutlich genug; ein Klopstock z. B., dem es ganz an Auge und Sinn für Handlung gebricht, ist ganz und gar unepisch und nur im lyrischen Gebiete wahrer Dichter. — Das Stilgesetz muß sich nun auch in der Art der Fortbewegung äußern. Die heutige Neigung, im Roman auf Überraschungen und starke Stöße zu arbeiten, in rapidem Szenenwechsel Neues auf Neues zu pfropfen, die Hauptfabel in unaufhörlichem Abbrechen bis zur äußersten Spannung der Ungeduld hinzuhalten, zeigt durch das Gegenteil des Richtigen recht das Richtige. Die starken stoßweisen Wirkungen sind, wie sich zeigen wird, dramatisch und ein solches Haschen nach denselben (das jedoch überhaupt unkünstlerisch ist und auch im Drama jedes Maß überschritte) zeugt zugleich von unserer Übersättigung, die nicht ruht, bis sie jede Gattung aus den Fugen bringt und in die andere hinübersteigert. Schon die Fülle des anhängenden Sinnlichen bringt einen Tenor der epischen Darstellung mit sich: daß man zwischen dem Größten und Furchtbarsten ißt, trinkt, schläft, sich kleidet, schon das vermittelt die Gegensätze, füllt die schroffen Sprünge aus. Doch ist gewaltsam Einbrechendes, ergreifend Plötzliches dadurch natürlich nicht untersagt. Der höhere Grund der mildernden Überleitung liegt in der Ruhe des Dichters und in jener Anschauung, für welche Alles ebensowohl begründet und begründend, als eine reine und selbständige Erscheinung des allseitig begründeten Weltganzen ist. Daher wird er auch das Erschütternde reichlich vorbereiten und in die Breite verhallen lassen, ohne darum die Gewalt seines Ausbruchs zu schwächen, denn wir erschrecken z. B. über sehr furchtbarem Geräusch auch wenn wir es erwartet haben. Daher werden seine Gemälde „gegliederten Ketten gleichen, in welchen Bewegung aus Bewegung, Figur aus Figur entspringt, das Ganze wird in seinen einzelnen Gruppen durch nirgends unterbrochene Umrisse eine einzige Figur bilden, — die Empfindungen folgen durch leise Übergänge aufeinander, abstechende Töne werden durch Zwischentöne gemildert, erschütternde allmählich vorbereitet und ruhig verhallen gelassen, — die Handlung geht ununterbrochen fort, jeder Umstand fließt als notwendige Folge aus dem Vorigen her und herrscht so das Gesetz durchgängiger Stetigkeit"

Digitized by Google

(W. v. Humboldt a. a. O. S. 57, 58, 161, 164, 218, 219). Was das Spannen betrifft, so darf man diese Wirkung allerdings vom Epos nicht ganz ausweisen; Hektors Schicksal z. B. zu erfahren mußte jeder Hörer begierig sein und diese Begierde wurde nicht aufgehoben dadurch, daß er es wie das Ende des ganzen Kriegs durch die Sage zum Voraus wußte, denn der Dichter gab dem Ganzen und jedem Teile den frischen Glanz der Neuheit, wohl aber war dadurch die pathologische Gewalt der Neugierde gebrochen und so die ideale Interesselosigkeit im Interesse gesichert. Wir werden diesen Punkt bei dem Roman wieder aufnehmen und sagen hier nur soviel, daß, wer ein Werk dieser Gattung künstlerisch genießen will, immerhin das Ende vorweg lesen mag, um den scharfen Pechfaden der Neugierde, mit dem der Romandichter uns anschnürt, durchzuschneiden. Die Weiber freilich tun dasselbe aus anderem Grund und mit anderem Erfolg; haben sie die Endpunkte vorwegenommen, so verlieren sie den Genuß der Linie zwischen beiden. — Der wahre epische Dichter „schildert uns das ruhige Dasein der Dinge nach ihren Naturen; *sein Zweck liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung*, darum eilen wir nicht ungeduldig zum Ziele, sondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte" (Schiller a. a. O. T. 3 S. 73).

2) Was der Paragraph ganz allgemein über das *Versmaß* sagt, ist hier noch nicht näher auseinanderzusetzen, um für die tiefen Unterschiede bis zum metrisch nicht gebundenen Wohlklange der Prosa im Roman Raum zu lassen. Es genügt der allgemeine Satz, daß die episch rhythmische Form vor Allem die Hoheit der Empfindung auszudrücken hat, welche das mächtige Weltbild des Inhalts mit sich bringt, daß derselbe sich als Ruhe im Fortschritt, als feierlich gemessener Gang äußern muß, dem aber ein belebender Wechsel von Beschleunigungsverhältnissen nicht fehlen darf. Der Gang des Hexameters bleibt freilich für diesen Zweck so normal, daß er schon hier wie ein Dogma genannt werden darf.

§ 870

1 Für die epische *Komposition* entspringt hieraus das Gesetz der stetig fortschreitenden, die Kontraste dämpfenden Motivierung, aber zugleich das Gesetz der starken Herrschaft rückschrei-

Digitized by Google

tender und hemmender Motive, der relativen Selbständigkeit der Teile, und eines bedeutenden Spielraums für die Episode (vgl. § 496). Die Masse, die sich auf dem weiten Sehfelde wie 2 auf einer unendlichen Fläche ausbreitet, ist durch bestimmte Auseinanderhaltung eines Hintergrundes und eines die Hauptgruppe enthaltenden Vordergrundes näher zu gliedern und in der Vielheit einzelner Handlungen durch die Alles bindende Haupthandlung mit Anfang, Mitte und Schluß die Einheit zu sichern.

1) Was über die Art der Fortbewegung gesagt ist, greift bereits in das Kompositionsgesetz ein. Wir haben die Motivierung als ein wesentliches Band des Zusammenhalts der Einheit und Vielheit in der geistigen Organisation des Kunstwerks erkannt (§ 499). Es erhellt nun aus Allem, was als epische Stilbedingung sich ergeben hat, daß dieses Moment in ganz besonderem Sinne zu den Aufgaben der epischen Komposition gehört, und dasselbe umfaßt das ganze Gebiet der vermittelnden, lückenlos fortführenden Wirkungen, das Reichliche, Gefüllte, die völlige Auswicklung, die Milderung der Kontraste. Diese mögen in vollem Kampf aufeinanderstoßen, aber dieselbe liebende Hand hat die Griechen und Trojaner, Achilles und Hektor, Odysseus und die Freier, selbst Polyphem mit dem Flusse der plastischen Linie bedacht und zu harmonischen Gruppen ohne wilden Riß vereinigt. Das Gesetz der Motivierung steht natürlich nicht außer Zusammenhang mit dem Inhalt, es fordert Ableitung des Einzelnen aus genügenden Ursachen und Triebfedern, allein das Verhältnis der rein künstlerischen Bindung zur Bindung des Inhalts ist ein freieres, als wir es im Drama finden werden; der Faden mag schwach sein, wenn ihn nur der Dichter schön knüpft, die Kausalität im Einzelnen eine lose, wenn nur der Eindruck einer allgemeinen Weltkausalität durch die Behandlung des Ganzen gesichert ist. Wir haben dem Zufalle großen Spielraum gelassen (§ 868); der Dichter wird ihn so einführen, daß er, obwohl an sich zunächst unmotiviert, sich doch ruhig und elastisch in den Zusammenhang einfügt. Hier ist also kein Widerspruch; eher scheint ein solcher zu entstehen durch die andern Momente des Kompositionsgesetzes, die der Paragraph zunächst folgen läßt, denn sie

Digitized by Google

führen in gewissem Sinne zu einer Zerschneidung des Bandes zwischen den Teilen. Der epische Dichter hat mit einem sukzessiven Mittel das Zeitliche nach mehreren Dimensionen darzustellen, er muß daher den Faden oft abbrechen, um nachzuholen, was gleichzeitig mit dem eben Erzählten oder vor der Zeit, in welcher wir uns befinden, geschehen ist („rückwärtsschreitende Motive" Goethe im Briefwechsel mit Sch. T. 3 S. 376); er bewegt sich in einem ungemein breiten Raume und muß uns daher oft in einem Sprunge von dem einen Ort in den andern versetzen, von den Freiern zu dem reisenden Telemach, von diesem zu Odysseus bei den Phäaken usw. Der innere Gang der Handlung ferner ist nach allem schon Ausgeführten ein zögernder, der in eine Masse von Mithandelnden, von Bedingungen der Natur und Kultur hineingestellte Mensch begegnet vielen Hemmnissen („die retardierenden Motive", von Goethe a. a. O. ungenau der dramatischen und epischen Dichtung in gleichem Maße zugeschrieben). Die Odyssee und Gudrun sind ihrer ganzen Komposition nach vorzüglich auf Hemmungen gebaut (vgl. Zimmermann über d. Begr. des Epos S. 120). Es liegt aber tiefer und allgemeiner im ganzen Standpunkte, daß der Dichter oft stehenbleibt, oft Seitenwege einschlägt, denn wir haben gesehen, daß im Grunde alles tüchtige Dasein ihm gleich interessant ist; der dramatische Dichter geht straff gerade aus und wirft rasch nieder, was ihm im Weg ist, der epische gleicht dem Lustwandler, der sich überall aufhält; „Selbständigkeit der Teile macht einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus" (Schiller a. a. O. S. 73). Es entspringen daraus Bestandteile, welche von der Handlung nicht streng gefordert sind, und so ergibt sich die große Rolle, welche im Epos die Episode spielt. Wir müssen zu ihr auch die Ausführlichkeit der Vergleichungen zählen. Wir haben in § 854 Anm. die epische Vergleichung charakterisiert. In ihrer ruhigen Objektivität liebt sie es, sich in einem Grade zu entwickeln, der weit über den Vergleichungszweck hinausgeht. Allein dies Alles hebt in der echten epischen Poesie die Stetigkeit des Fortschritts, den ruhigen Übergang der Linien, das Herauswachsen der Teile auseinander nicht auf, denn diese Bedingungen fordern nicht eine straffe Anknüpfung der Teile aneinander, ja gerade die Liberalität, womit die Einheit herrscht, ist ihnen günstig und begründet das Runde, Fließende der Verbindungen. Der echte epische Dichter setzt den Leser durchaus in die Stimmung, daß er,

Digitized by Google

auch wenn innegehalten oder der Weg verlassen wird, sich ruhig bewußt bleibt, es werde weitergehen und auf die Bahn wieder eingelenkt werden. Bricht er den Faden ab, so zeigt er doch zugleich, daß er das Ende noch in der Hand hält, ihn wieder anzuknüpfen. So wenn er den Zeitpunkt verläßt und uns zu Früherem wegführt. Im Anfang der Odyssee fliegen wir mit dem Blicke der Götter leicht von Odysseus und der Insel der Kalypso zu Telemach nach Ithaka, von Argos wieder zu den Freiern; wir ahnen, daß der Vater und Sohn im Kampfe gegen diese zu Einer lebendigen Gruppe sich vereinigen werden. Bei den Phäaken erzählt Odysseus seine Irrfahrten seit der Zerstörung von Troja, da müssen wir in der Zeit bedeutend zurück, aber Alles ist ebensosehr gegenwärtig, denn mit dem Inhalte des erzählten Vergangenen steht der Held, der es erlebt hat, als der Erzähler vor uns, und wir sehen voraus, daß seine Leiden die Prüfungen sind, durch die er zum künftigen Siege geht. Die eigentlichen Hemmungen der Handlung können keine Störungen sein, denn sie zeigen doch nur das gemessene Vorschreiten der tätigen Kraft; mag sie sich auch, wie der grollende Achilles, eine lange Zeit in sich zurückziehen, sie wird nur um so furchtbarer wieder hervorbrechen. Für die Episode haben wir dreierlei verlangt: eine äußere Anknüpfung im Sinne der Kausalität, — diese darf lose sein, wie z. B. das Bedürfnis einer ausgezeichneten Wehr, wodurch wir das ausführliche Gemälde des Schildes des Achilles erhalten, — die Wirkung eines Ruhepunktes und die wirkliche Erweiterung des Lebensbildes: beides trifft auf die schönste Weise eben in diesem Beispiele zu. Die Bekenntnisse einer schönen Seele in W. Meisters Lehrjahren fallen namentlich unter den Begriff des Ruhepunktes: im Getümmel und der Zerstreuung der Welt ein Bild der Sammlung, der tiefen, stillen Einkehr in sich. Die stärkere Beziehung ist aber natürlich die zweite: Erweiterung des Lebensbildes zu einer Totalität ist so sehr der bestimmende Standpunkt des epischen Dichters, daß dagegen der Anspruch auf streng organische Notwendigkeit für die Handlung gerne zurücktritt. Im echten alten Epos hat dies Motiv der Episode die bestimmtere Bedeutung, daß das Gedicht die ganze Heldensage von einem bestimmten Punkt aus zu umfassen strebt, daher da und dort einen Anlaß benützt, um diesen und jenen Zweig derselben einzufügen (vgl. Wackernagel, Die epische Poesie, Schweizer Museum für historische Wissenschaft B. 2

Digitized by Google

S. 82). Auch für die reich entwickelten Gleichniſſe Homers gilt jener Begriff, der Blick wird über alles Umgebende, vorzüglich über die Natur ausgedehnt, und dies hat die tiefere Bedeutung, daß ja die Menſchenwelt ſelbſt und die Handlung unter den Standpunkt des Seins, alſo der Natur gerückt iſt, daher durch die Hinausführung in dieſe nur urſprünglich Verwandtes inniger aufeinander bezogen wird. Im Ganzen und Großen iſt über die Selbſtändigkeit der Teile nur zu wiederholen, was ſchon zum vorh. Paragraphen geſagt iſt: dem Dichter gilt Alles ebenſoſehr als ein Glied in der allgemeinen Kauſalität wie als freie Erſcheinung des Ganzen, worin die Kauſalität erſchöpft iſt; das Einzelne iſt eine Welt für ſich, ein Himmelskörper, frei ſchwebend, doch aber mit dem Andern durch den tiefen Zug der Einheit verbunden; „wie iſt es Ihnen gelungen, den großen, ſoweit auseinandergeworfenen Kreis und Schauplatz von Perſonen und Begebenheiten wieder ſo eng zuſammenrücken! Es ſteht da wie ein Planetenſyſtem“ (Schiller an Goethe a. a. O. T. 2 S. 80).

2) Es bedarf aber nun allerdings eines beſtimmteren Bandes zwiſchen der Einheit (der Handlung) und der Vielheit, wie z. B. Leonardo da Vinci ſich nicht begnügte, die dreizehn Perſonen ſeines Abendmahls durch die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Eindrucks der Worte Chriſti zuſammenzuhalten, ſondern außerdem die Jünger zu drei und drei in ungeſuchten Stellungen gruppierte. Dies iſt bei einer ſo umfangreichen Kompoſition wie die epiſche doppelt notwendig; man hat dieſelbe mit der Ausdehnung auf einer unabſehlichen Fläche im Gegenſatze gegen den Punkt oder die Linie verglichen, worauf das Drama ſich konzentriert (W. v. Humboldt a. a. O. S. 170); wir müſſen uns erinnern, wie der Dichter die Grenzen der bildenden Kunſt hinter ſich läßt, alles Sichtbare und Unſichtbare und jenes nach allen Erſcheinungsſeiten darſtellt; keiner macht daraus ſo ſehr Ernſt als der epiſche, und ſo erhält er ein unendliches Sehfeld. Dennoch muß er in Teilung und Beſchränkung dieſer von Geſtalten wimmelnden Fläche dem Maler gleichen, der durch einen wirklichen Ausſchnitt des Raumes den unendlichen Raum mit unendlichen Geſtalten nur durch die ins Unbeſtimmte verſchwimmende Behandlung des Hintergrunds ahnen läßt, von dieſem aber einen (Mittel- und) Vordergrund mit der Kraft der Nähe und Deutlichkeit unterſcheidet. Das treffendſte Beiſpiel iſt die flüchtige Gemeinde in „Hermann und Dorothea“, die mit ihrem Ge-

Digitized by Google

wimmel und Gedränge auf die französische Revolution, auf Völker- und Menschenschicksal mit ihren großen politischen Fragen wie auf eine dunkle, ahnungsvolle Ferne hinausweist, während Hermann mit seinen Eltern und Freunden den Vordergrund bildet (W. v. Humboldt a. a. O. S. 208). So dehnt sich in der Odyssee neben dem Schicksale Trojas und Griechenlands die weite Welt mit ihren Wundern, soweit der Horizont der Griechen reichte, das Gesammte des häuslichen Lebens und der Sitte als Hintergrund aus. Da aber die Poesie zeitlich fortschreitet, so werden sich Hinter- und Vordergrund im Verlaufe zusammenbewegen: Dorothea tritt aus jenem auf diesen herüber, wird mit Hermann vereinigt und deutsche Gesinnung stellt sich als fester Damm gegen das Chaos, aus dem sie kommt. Die Erscheinungen, welche, in einem mittleren Maße von bloßer Andeutung und voller Ausführung gehalten, die Hauptgruppe umgeben, wie die Bewohner des Städtchens in unserer Idylle, kann man den Mittelgrund nennen. Der Dichter wird hier wieder Einige herausgreifen, um sie mit der Hauptgruppe auf den Vordergrund einzuführen; so stellt Goethe den Pfarrer und Apotheker in helleres Mittellicht, so nimmt die Ilias aus dem dunkeln Gewimmel der Streiter Einzelne heraus und bringt sie im Kampfe mit den Haupthelden auf das Proszenium. Durch solche Mittel läuft denn schließlich unbeschadet der deutlichen Scheidung Nahes und Fernes mit stärkeren und dünneren, längeren und kürzeren Fäden in die Eine Hauptgruppe, wie die Welt der Ilias in die Entzweiung des Achilles mit Agamemnon, sein Grollen, sein Hervorbrechen nach dem Tode des Patroklus nnd die Besiegung Hektors zusammen; die Phantasie genießt sich in der freien Bewegung, von da wieder hinaus in den Hintergrund, das Schicksal Trojas und die Ahnung der großen griechischen Zukunft, und wieder zurück zu dem bindenden Mittelpunkte des Vordergrunds zu laufen. Dieser ist denn also enthalten in der eigentlichen, unmittelbar vor Augen liegenden Handlung. Sie muß als organisches Band der Einheit durchgreifen: diese alte Lehre des Aristoteles, der hierin im Wesentlichen Epos und Tragödie, ohne den Unterschied der liberaleren Form, worin das Gesetz im Epos herrscht, zu verkennen, unter dieselbe Forderung befaßt, haben wir schon oben, wo vom Inhalte des Epos als solchem die Rede war, angeführt. Einfach und schlagend setzt Aristoteles hinzu, um diese Einheit durchführen zu können, habe Homer nicht den ganzen

Digitized by Google

Trojaniſchen Krieg behandelt, weil er zu groß und nicht leicht zu überſehen war, ſondern einen Teil, der ſich durch ſeine Epiſoden zum Bilde des Ganzen erweitert. Die Auseinanderhaltung eines Vordergrunds und Hintergrunds, die wir zunächſt als mittleres Moment der Bindung des Einen und Vielen gefordert haben, gehört mehr der räumlichen, extenſiven Seite an, ſofern auch in der Poeſie, da ſie für die innere Anſchauung darſtellt, allerdings von einer ſolchen die Rede ſein kann; die Handlung aber verlangt eine ſpeziellere Bindung in zeitlicher Form und wir haben hier beſonders deutlich jene in § 500, 2 für alle Kompoſition als weſentlich ausgeſprochene Erſcheinung eines Dreiſchlags in der einfachen Unterſcheidung des Ariſtoteles: Anfang, Mitte, Ende; d. h. Darſtellung der Sachlage mit den Keimen der Verwicklung, die Verwicklung mit ihren Kämpfen, deren Gipfel die Kataſtrophe iſt, welche ebenſoſehr als das Ende der Mitte, wie als der Anfang des Endes erſcheint, und das Ende, d. h. die ſchließliche Löſung, der Ablauf der Kataſtrophe bis zum eigentlichen äußeren Schluß. In der Ilias bildet den Anfang Zorn und Grollen des Achilles mit der ganzen Lage der Griechen und Trojaner im Hintergrund, die Mitte ſein Vorbrechen zur Teilnahme am Streit infolge des Todes des Patroklus bis zum Kampfe mit Hektor; der Tod des letzteren, mit Trojas ſicherem Untergang im Hintergrund, iſt die Kataſtrophe, die ebenſoſehr die Mitte abſchließt, als den Ablauf eröffnet, deſſen eigentlicher Inhalt in der Zurückgabe des Leichnams und dem Begräbnis des Patroklus liegt. So beſteht in der Odyſſee aus den Schickſalen des Helden unmittelbar vor ſeiner Rückkehr nach Ithaka mit Einſchluß deſſen, was er vor Beginn des Epos erlitten hat und was in den Aufenthalt bei den Phäaken als Erzählung eingeſchoben iſt, der Anfang; die Szenen nach der Rückkehr, die ſämtlich in den Vorbereitungen zum Kampfe mit den Freiern zuſammenlaufen, bilden die Mitte oder Verwicklung; mit dem Kampfe ſelbſt iſt das Gedicht auf ſeiner Höhe, unmittelbar an der Kataſtrophe; die Entſcheidung desſelben iſt Anfang der Löſung, des Ablaufs, und was noch folgt, die Reinigung des Saals und Hauſes, Beſtrafung der Treuloſen, die Szene mit Penelope, dann die wahrſcheinlich ſpäteren Zutaten: der Auftritt in der Unterwelt, die Begrüßung des Laertes und Dämpfung des Aufruhrs, der eigentliche Ablauf, das Ende. Im Nibelungenliede ſtellt der ganze Teil bis zu Kriemhildens zweiter Vermählung

Digitized by Google

ebensosehr die Exposition für das Folgende als ein eigenes Epos mit Anfang (bis zu dem Streite der Weiber), Mitte (von da bis zur Ermordung Siegfrieds), Ende (Klage, Trauer, neue Kränkung der Kriemhilde durch den Raub des Schatzes) dar; im Folgenden waltet Siegfrieds Geist als Nemesis im Rachedurst der Kriemhilde: Anfang bis zu der Einladung der Nibelungen, Mitte von den ersten Ausbrüchen des feindseligen Geistes, nachdem sie in Etzelenland angekommen, bis zu der Ermordung Gunthers und Hagens im Gefängnis, Ende das Gericht, das Dieterich von Bern an Kriemhilde vollstreckt, und, wenn sie mit dem Epos noch verbunden wäre, die Klage. Die Ilias erscheint als schlußlos nur dann, wenn man verkennt, daß der Dichter aus dem großen Zyklus eine Partie herausnehmen mußte, in der sich als in einem engen Ring ein Bild des Ganzen geben ließ, sie erscheint als über ihren natürlichen Schluß fortlaufend nur dann, wenn man verkennt, daß ein Epos voller ausatmen muß als ein Drama. Die Annahme einer gewissen Schlußlosigkeit des Epos hat nur so viel Wahres, daß diese Gattung mehr als andere Kunstwerke, vielleicht am meisten noch dem Gemälde ähnlich, das unbestimmte Bewußtsein erregt, daß die Kette der Dinge und Begebenheiten, obwohl hier eine ideale Einheit aus der empirischen Unendlichkeit einen Ausschnitt gibt, über diesen Ausschnitt fortläuft. Im Romane namentlich mag es zweifelhaft sein, ob wir über das Ende der Nebenpersonen etwas mehr oder weniger erfahren sollten. Vgl. hierüber die Anm. zu § 501.

§ 871

Diese Eigenschaften begründen einen gewissen generischen Charakter der epischen Dichtung und es scheint daher zunächst, daß sie aus der logischen Reihe der Formen der Poesie heraustrete.

In der epischen Poesie sind der Dichter und sein Objekt vereinigt und doch unterschieden; obwohl dem Geiste der Behandlung nach jener zurücktritt, bleibt er doch dem einfachen Sachverhalte nach sichtbar gegenwärtig neben seinem Stoffe. Dies Verhältnis wurde als eine naive Syntheſe bezeichnet (§ 865). Nach dieser Seite haben wir ein einfaches Beisammensein der zwei Faktoren, die in den andern

Digitized by Google

Formen der Poeſie ſich gegenſeitig abſorbieren, denn in der lyriſchen geht die Welt im Dichter, in der dramatiſchen der Dichter in ſeiner Welt auf. Das Epiſche erſcheint ſchon dadurch als eine elementariſche Form, die zu den beiden andern nicht im Verhältniſſe der Koordination ſteht wie Einzelnes zu Einzelnem, ſondern in dem des Allgemeinen zum Einzelnen, der urſprünglichen Einheit zu den Formen des Gegenſatzes. Nimmt man nun den Geiſt der Behandlung dazu, ſo ſcheint auch nach dieſer Seite der epiſche Dichter durch ſeine objektive Ruhe und ideale Univerſalität, ſowie durch ſeine Aufgabe, ſelbſt Alles klar zu zeichnen und dem innern Auge zur Erſcheinung zu bringen, weit mehr der Dichter überhaupt, ja der Künſtler überhaupt zu ſein, als es der lyriſche und dramatiſche iſt. Der Künſtler überhaupt: denn Objektivität iſt Grundbegriff aller Kunſt gegenüber dem bloß ſubjektiven Phantaſiegebilde und man kann mit W. v. Humboldt (a. a. O. S. 46 und 49) es ſo wenden: er gleiche am meiſten dem bildenden Künſtler, die bildende Kunſt ſtelle aber das Weſen der Kunſt an ſich am reinſten dar; man kann ihn, den Schöpfer der „Skulpturbilder der Vorſtellung“ (Hegel a. a. O. S. 322), näher dem Bildhauer vergleichen und nun daran erinnern, wie die Plaſtik mit einem gewiſſen Anſpruch auf den Wert einer abſoluten Kunſt inmitten der bildenden Künſte ruhig thront. Dies Alles weiſt nun wieder ganz auf Goethes normale Dichternatur und in jenen Stellen des Goethe-Schillerſchen Briefwechſels, worin überhaupt das Drama gegen das Epos zurückgeſetzt wird, ſagt denn dieſer das intereſſante Wort über jenen: „ich glaube, daß bloß die ſtrenge gerade Linie, nach welcher der tragiſche Dichter fortſchreiten muß, Ihrer Natur nicht zuſagt, die ſich überall mit freier Gemütlichkeit äußern will; alsdann glaube ich auch, eine gewiſſe Berechnung auf den Zuſchauer, von der ſich der tragiſche Poet nicht dispenſieren kann, der Hinblick auf einen Zweck geniere Sie, und vielleicht ſind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie ganz zum Dichter in ſeiner generiſchen Bedeutung erſchaffen ſind“ (a. a. O. T. 3 S. 361). Die freie Ruhe des epiſchen Dichters gründet ſich, wie wir geſehen, namentlich auf die Vergangenheit ſeines Objekts und wenn die Ferne eine idealiſierende Kraft hat, ſo kommt ſie vor allem ihm zuſtatten: ein weiterer Ausdruck für den Satz, daß dieſe Form durch reine Idealität außer und über den andern ſtehe. Endlich enthält ja das Epos

Digitized by Google

im Keime das Lyrische und Dramatische; die objektive und sinnliche Haltung schließt Momente des hervorbrechenden subjektiven Gefühls, sei es das des Dichters oder seiner Personen, nicht aus, und die Handlung nimmt oft genug durch die direkte Rede dialogische Form an, so daß die Beteiligten gegenwärtig vor uns aufzutreten scheinen. — Hier lassen wir diesen Satz von dem Vorzuge, richtiger von der generischen Natur der epischen Poesie stehen. Der Ausdruck des Paragraphen: „es scheint zunächst" wird im Fortgang zu den weiteren Formen seine Erledigung finden.

β. Die Arten der epischen Poesie.

§ 872

In der gesammten Ausbildung der epischen Poesie treten nur zwei Formen auf, welche in dem Sinne rein und echt sind, daß jede von ihnen als wirklicher Typus eines der Stile erscheint, deren großer Gegensatz die Geschichte aller Kunst beherrscht: das griechische Heldengedicht und der moderne Roman. Alles Andere stellt sich unter den Maßstab des ersteren und fällt, trotz mancherlei wertvollen Eigentümlichkeiten, an Wert unter dasselbe; der Roman dagegen ist zwar eine sehr mangelhafte Form, aber bestimmter und selbständiger Ausdruck eines Stils.

Der Inhalt dieses Paragraphen, der wohl nur auf den ersten, flüchtigen Blick paradox erscheint, ist durch die folgende Ausführung zu rechtfertigen.

§ 873

Während das einzige ursprüngliche Gedicht im idealen Stile, 1
welches der Orient hinterlassen hat, das indische, Ansätze von
echt epischer Schönheit in das Formlose auflöst, steht das grie- 2
chische Epos so in einziger Vollendung da, daß es als histo-
rische Erscheinung doch ganz mit dem Begriffe der Sache
zusammenfällt; denn in einer Dichtungsart, welche ihrem
Wesen nach ein plastisches und naives Weltbild fordert, wird

Digitized by Google

das Vollkommenſte da geleiſtet, wo nicht nur die Phantaſie des Volksgeiſtes an ſich plaſtiſch iſt, ſondern auch das dichtende Bewußtſein ſich zur Kunſtpoeſie erhoben hat, ohne den Boden der Naivetät zu verlaſſen. Den Stoff entnimmt dieſe Dichtung aus der Heldenſage und dem mit ihm vereinigten Göttermythus und entfaltet in ihm ein vollſtändiges, organiſches Bild des nationalen Lebens in welthiſtoriſchem Zuſammenſtoße. Die rhythmiſche Form entſpricht rein der bewegungsvollen Würde des Inhalts.

1) Wir können uns bei dem indiſchen Epos nur kurz aufhalten und müſſen auf das verweiſen, was in §§ 343 ff. über den Charakter des Orients überhaupt, in § 346, 1 über Indien insbeſondere, dann in §§ 425 ff. über die orientaliſche und § 431, 1 ſpeziell über die indiſche Phantaſie geſagt iſt. Mahabharata und Ramayana enthalten Anſätze, die ſich ganz homeriſch fühlen, namentlich die eine der großen Epiſoden des letzteren, in ſeinen Hauptbeſtandteilen urſprünglicheren Epos, Nalas und Damajanti. Allein wie die früher einfache Religion Indiens, ſo ſind dieſe — man weiß nicht, ſoll man ſagen: Keime oder Trümmer eines geſunden heroiſchen, plaſtiſch gezeichneten Bildes echter männlicher Tatkraft, gediegener Sitte, gehaltener weiblicher Lieblichkeit und rührender Treue überwuchert worden von der zwiſchen Mythologie und bloßer Symbolik wild ſchwankenden, alle Umriſſe auflöſenden Einbildungskraft, von der Doktrin, die unter Anderm eine ganze Theologie in einem Geſpräch vor der Schlacht ausſpinnt (in der Epiſode Bhagavadgita), von abſurder Vergötterung des Tieriſchen (Affe Hanuman in Ramayana). Es iſt eine epiſche Poeſie, welche in Religionsphiloſophie, namentlich Theogonie (Herabkunft der Ganga in Ramayana) zurückſinkt oder übergeht. Das Theogoniſche werden wir aber überhaupt gar nicht zur reinen Poeſie ziehen, ſondern in den Anhang vom Didaktiſchen verweiſen, denn es iſt nicht reine Verſenkung einer allgemeinen Wahrheit in ein Bild des Lebens. Die theologiſche Verſchwemmung des rein Menſchlichen hat denn auch an die Stelle des heroiſchen Handelns das wahnſinnige Büßerweſen geſetzt, das mit ſeinen mehr als tauſendjährigen Peinigungen ſelbſt den Götterhimmel zu ſprengen droht. Daß die gelenkloſe Gaukelei der Phantaſie im Umfang des

Digitized by Google

Epos maßlos ist wie in allen Formen und Zahlen des Inhalts, in der Komposition kein Verhältnis zwischen Hauptkörper und Episode kennt, unorganisch die Teile ineinanderschachtelt, folgt nur von selbst aus ihrem innern Charakter.

2) Der vorh. Paragraph hat das griechische Heldengedicht und den Roman noch nebeneinandergestellt, doch bereits den letzteren eine mangelhafte Form des Stils genannt, dem er angehört; wir fügen zunächst so viel hinzu: der Roman wird zwar nicht durch den Maßstab des ursprünglichen Epos gerichtet, denn er stellt sich nicht unter denselben, wohl aber durch den Maßstab einer Aufgabe, die offenbar von einer andern Dichtungsart vollkommener zu lösen ist, der ihn also zu einer zweifelhaften Gestalt heruntersetzt. Hiedurch wird nun das homerische Heldengedicht als einzig und absolut hingestellt. Es verhält sich hier wie in der Skulptur: eine historische Erscheinung fällt mit dem Begriffe der Sache zusammen, ist *normal*. Wenn man das Wesen der Skulptur schildern will, schildert man die griechische, und umgekehrt; ebendies gilt von dem Wesen des Epos an sich und von dem homerischen Epos. Es hat aber nicht nur die Bedeutung eines Beispiels, wenn hier an jene Kunst erinnert wird, vielmehr erhellt, daß dasselbe Volk, das durch die Reinheit der Objektivität seines Kunstgeistes in der bildenden Kunst das normale Höchste im Gebiete der Skulptur leistete, ebendarum auch in der Poesie das schlechthin Musterhafte im Gebiete des Epos hervorbringen mußte; denn es bedarf keines Beweises mehr, daß die epische Darstellung in der Art, wie sie die klare und ruhige Vergegenwärtigung der Dinge, die volle Gegenüberstellung scharf abgesonderter Bilder zur wesentlichen Aufgabe hat, aufs innigste der Skulptur entspricht. Hieran knüpft sich unmittelbar das Moment des Naiven. Mit diesem Einen Worte bezeichnen wir den Weltzustand, wie er in der epischen Dichtung aufgefaßt wird, die unmittelbare Harmonie, worein hier die Welt der innern Motive mit der Welt der sinnlichen Bedürfnisse, Tätigkeiten, Kulturformen zusammengeht. Nun kann aber kein günstigeres Verhältnis eintreten, als wenn der Dichter im edelsten Sinne des Worts naiv ist wie sein Gegenstand. Es führt dies auf den Unterschied der naiven und der bewußten Kunst, der seine höchst wichtige Geltung erst im Gebiete der Poesie erlangt und hier als Gegensatz der *Volkspoesie* und *Kunstpoesie* auf-

Digitized by Google

tritt (vgl. § 519). Nun ist aber die Volkspoesie in ihrer Innigkeit und mit ihrem Minimum von technischer Kunstbildung doch zu arm, den großen Stoff der epischen Poesie anders, als in getrennten einzelnen Liedern, zu gestalten. Solche Lieder (Rhapsodien) sind bekanntlich die Elemente, aus denen überall das ursprüngliche, allein echte Epos erwachsen ist. Sollen sie nun zu einem künstlerischen Ganzen umgebildet werden und doch der epische Charakter nicht verloren gehen, so bedarf es einer Kunstbildung mit Einsicht in die Aufgabe, die doch unerschütterlich naiv bleibt. Keinem andern Volke ist aber das Glück geworden wie den Griechen, ihr Nationalepos zu vollenden in dem Momente, da eben die naive Poesie die Vorteile der Kunst in sich aufnimmt und die Kunstpoesie den ganzen Vorteil der Naivetät genießt. In der getrennten Volkspoesie fragt man nach der Person des Dichters gar nicht, in dieser künstlerisch erhöhten Volkspoesie dagegen ist allerdings die künstlerische Vollendung eines epischen Ganzen offenbar einem, auf ungezählten Stufen von Vorarbeitern aufgestiegenen hochbegabten Einzelnen zuzuschreiben, der aber doch Volksdichter und daher namenlos bleibt. Doch könnten wir uns mit einem andern Ergebnis immerhin auch versöhnen: denn wo die Dichtkunst noch eine instinktive Macht ist, läßt sich eine Mehrheit von Dichtern, die wie Bienen ein Ganzes bauen, auch ohne tief verschiedene Tätigkeit des Letzten, der die Hand anlegt, nicht allzuschwer vorstellig machen. Diesem hohen Glücke der Kunst gesellt sich nun das andere des Stoffs. Es erhellt nämlich aus unserer allgemeinen Erörterung auch dies, daß für die epische Auffassung der absolut entsprechendste Stoff das heroische Jugendalter eines Volkes ist, wie wir es in § 328 in Kurzem charakterisiert und dabei auf Hegels ausgezeichnete Darstellung verwiesen haben. Dieser Zustand konnte aber bei keinem Volke so poetisch sein wie bei dem der Griechen, dessen Charakter auch in der historischen Zeit die schönen in §§ 348 ff. geschilderten Grundzüge bewahrt. Die Heldensage, reich und rein bildend wie keine andere (§ 436), hat einen Moment aus diesem vorgeschichtlichen Zeitalter, einen Rachezug gegen eine asiatische Stadt ergriffen und zu einem Bilde gesteigert, das eben in und mit dem Liedern selbst fortwuchs bis zu der Idealität, die es in der letzten Hand gewann. Wir haben vor uns das Jugendleben eines unendlich zukunftreichen Volks, das seine Nationalität im Kriege bekräftigt.

Digitized by Google

Die Tapferkeit ist die Kardinaltugend, und so durch den bestimmenden Mittelpunkt dafür gesorgt, daß wir es rein episch mit dem „nach außen wirkenden Menschen", „der Naturseite des Charakters" zu tun haben. Die ganze Nation ist, wie im näheren Sinn der Einzelne, nach außen gewendet, und zwar in einem welthistorischen Zusammenstoße, worin sie sich ihrer Eigentümlichkeit, ihres Werts, ihres großen künftigen Berufs bewußt wird und alles Einheimische den Akzent der gegensätzlichen Spannung erhält. Dieser Gegensatz ist aber wesentlich der des rein Menschlichen gegen das Barbarentum. Neben der Wildheit, die des Feindes entrissene Scham den wilden Hunden und Geiern zur Beute hinwirft, ist die zarte Knospe rührender Humanität erschlossen, der Sinn für die tieferen und feineren Kräfte der Intelligenz aufgegangen. Eine Gruppe plastisch fester Charaktertypen repräsentiert die Grundzüge des Nationalgeistes auf der gegebenen Stufe seiner sittlichen Entwicklung. Das ganze Leben der nationalen Sitte, in naiver Verwunderung über die fremde, breitet sich aus. Das einfachste Tun erscheint als ein ursprüngliches, ehrwürdiges und eine Wäsche am Fluß, besorgt von einer Königstochter, wird zum anmutigsten, rührendsten Bilde; auch dabei gedenkt man gern Goethes, wie er schon in Werthers Leiden seinen Beruf zum epischen Dichter gezeigt hat durch die schöne Stelle über das „Wasserholen am Brunnen, das harmloseste Geschäft und das Nötigste, das ehemals die Töchter der Könige selbst verrichteten". Die Kunst hat sich in diesen Zuständen schon kräftig genug entwickelt, um durch Schmuck jeder Art das Bedürfnis zu veredeln, aber sie begegnet noch einem kindlichen Staunen, Alles ist noch frisch. Keine Lebensform ist in dem reichen Ganzen vergessen, kein wesentliches Gefühl, keine Gewohnheit, kein Hauptzug der herrlichen umgebenden Natur; die Nation besitzt in diesem Gesamtbilde, dieser „Bibel des Volks" (Hegel Ästh. T. 3, S. 332), einen Schatz, der für alle Seiten des Lebens den unerschöpflichen Grundtext enthält. Dies Alles ist nun durch reine Künstlerhand sonnenhell beleuchtet, steht aufgeschlagen in unendlicher Klarheit vor uns, ist durchaus rein geschaut. Die Weihe der Idealität gewinnt aber der große Stoff schließlich dadurch, daß sich Alles an die Götter knüpft, daß Heldensage und Mythus überall ineinandergehen. Die lenkenden Mächte des Lebens, Naturursachen, Gesetze heiliger Sitte, Forderungen des Vaterlandes, innere Motive des

Digitized by Google

Beſinnens und Wollens ſind als Götter neben die Menſchen geſetzt und handeln mit ihnen durcheinander auf Einem Boden. Dieſe poetiſche Tautologie iſt das unendliche Erhöhungsmittel für die Grundempfindung, in dieſem Lichte wird Alles abſolut und es verhält ſich auch hier wie in der Skulptur, welche weſentlich eine götterbildende Kunſt iſt. Es iſt natürlich nicht bloß Poeſie, ſondern weſentlich Glauben; eine nicht geglaubte Welt tranſzendenter Weſen kann nur in ſeltenen, einzelnen Momenten durch beſondere Kraft der Zurückverſetzung der Phantaſie belebt werden. Aber das ſchlicht Geglaubte iſt zur reinſten Geſtalt der Schönheit erhoben und auch hier Alles hell, ſonnenklar, während die indiſchen Götter im Nebel des wirren Geſtaltenwechſels taumeln.

Es ſind nun unſerer allgemeinen Beſtimmung des Weſens der epiſchen Poeſie mehrere neue Momente zugewachſen, die nur vom urſprünglichen Epos, dem volkstümlichen, doch dem plaſtiſchen Idealſtile angehörigen Heldengedichte gelten: Entſtehung aus naiver Poeſie der Form nach, nationaler Krieg, weltgeſchichtliche Kolliſion, Verbindung der Heldenſage und des Göttermythus dem Inhalte nach. Ob und wieweit alle dieſe ſpezielleren Bedingungen als Maßſtab gelten, nach welchem zunächſt die Erſcheinungen zu beurteilen ſind, die bei allem Unterſchiede doch mit dem homeriſchen Epos ſich unter das Prinzip des idealen Stiles ſtellen, dies muß ſich nun zeigen; doch iſt vorher eine wichtige Unterſcheidung innerhalb dieſes Stils aufzuſtellen. — Was die Form im engſten Sinne des Wortes, das Metrum, betrifft, ſo müſſen andere Zeiten deren andere finden können, aber daß der Hexameter durch ſeine Beweglichkeit in der Haltung, ſeine Freiheit und ſein Spiel in der Majeſtät als heroiſches Maß nicht übertroffen werden kann, durften wir ſchon bei der allgemeinen Charakteriſtik der epiſchen Poeſie ausſprechen (§ 869, Anm. 2).

§ 874

1 Wie jedoch alles geſchichtliche Leben der Kunſt darauf beruht,
daß die Stilgegenſätze ineinander übertreten, ſo ſtellt ſich auch im
klaſſiſchen Idealſtile der epiſchen Dichtung neben das erhabene,
pathetiſche Heldengedicht ein Epos, das ſeinem Hauptinhalte
2 nach rührendes, das Innerliche mehr betonendes, die Einzelzüge

Digitized by Google

individueller zeichnendes Sittengemälde ist, und in dieser Richtung entsteht zuletzt das kleine Bild des Volkslebens mit entferntem Anklang sentimentaler Vertiefung in die Stille des Engen und der Natur: das Idyll.

1) Aristoteles unterscheidet (Poetik Kap. 24) ein einfaches und ein verwickeltes, ein pathetisches und ein ethisches Epos; einfach und pathetisch, sagt er, ist die Ilias, verwickelt und ethisch die Odyssee. Ethisch heißt hier, was wir sittenbildlich nennen, mit dem Unterschiede, daß das eigentliche Sittenbild in der Malerei keine Fabel hat und haben kann, sondern nur Gebaren, Gewöhnung, Zustände in ihrem bleibenden, wiederkehrenden Wesen schildert. Das Merkmal der verschlungenen Komposition haben wir als untergeordnet nicht in den Paragraphen aufgenommen; natürlich aber ist es allerdings, daß, wo nicht die großen Leidenschaften den Inhalt bilden, welche auf dem Schauplatze der Heroentat walten, dafür ein Reiz des Suchens und Findens eintreten wird, der in der Komposition, doch auch in der Fabel an sich begründet sein muß: Anziehungen, Spannungen, die hingehalten, nach manchem Wechsel befriedigt werden und sowohl nach Stoff, als Behandlung ein wärmeres, konzentrierteres subjektives Element in das Epos bringen. Hiemit kündigt sich ein Motiv an, das erst im romantischen und modernen Ideal seine volle Ausbildung zu finden bestimmt ist: die Liebe. Im antiken Epos ist es eheliche Liebe mit Heimat und Hauswesen, was den Mittelpunkt dieser Form, der Odyssee bildet. Aristoteles sagt: die Odyssee ist verschlungen, denn sie ist durchaus Erkennung (und sittenbildlich); d. h. die Spannung auf das Wiedersehen ist der poetische Reiz, sie wird durch viele, von der Komposition ineinandergeschlungene Hemmungen hingehalten bis zum Ende. Da nun das Subjekt der Erkennung natürlich liebende Menschen sind, so erhellt, wie in der ἀναγνώρισις des Aristoteles der Keim oder das antike Vorbild des Romans als höchst interessante Andeutung oder Ahnung verborgen liegt. Und wirklich: die Odyssee ist „der antike Urroman" (J. P. Fr. Richter Vorsch. d. Ästh. § 66). Es folgt von selbst, daß das Innerliche auch überhaupt mehr in den Vordergrund tritt, wenn Sehnsucht und Wiedersehen den Hauptinhalt bildet; Odysseus am Ufer der Insel der Kalypso in das Meer hinausweinend, die trauernde

Digitized by Google

Penelope in der einsamen Kammer und der suchende Sohn sind Bilder eines innigeren Seelenlebens. Nur daß natürlich das epische Grundgesetz, wonach alles Innerliche in sinnlicher Ausführlichkeit der Erscheinung sich geben muß, unangetastet bleibt. Auch die Natur wird jetzt mit subjektiverem Interesse beschaut, das Meer, die landschaftlichen Reize, die Grotten, Quellen, Bäume usw. So erscheint die Odyssee wirklich als „der Mond" neben der Ilias „der Sonne". — Im Stile dieser Form des Epos erkennen wir ein erstes Auftauchen der charakteristischen, die individuelleren Züge aufnehmenden Richtung innerhalb der direkt idealen, wiewohl natürlich noch fest am Bande des plastischen Schwunges gehalten: die Einzelheiten des häuslichen Lebens, der idyllischen Wirtschaft mit Sauhirt und Rinderhirt, bis hinaus auf den armen, treuen Hofhund, des Gebarens und der Gewöhnungen der Menschen nach allen Seiten, treten in schärferes Licht, als sonst die Antike es ansteckt. Kann man im weiteren Sinne alle epische Poesie sittenbildlich nennen (vgl. § 867, 2), so ist es also dieser Prototyp des Romans in dem engeren Sinne des Worts, auf den wir eben da schon hingewiesen haben.

2) Das späte Altertum trägt nun die Leuchte noch weiter weg vom heroischen Schauplatz in das Enge des Menschenlebens, die Zustände der Sitte im nahen und innigen Umgang mit den Natur. Theokrits Idyllen sind bekanntlich etwas Anderes, als die moderne Gattung dieses Namens: das Interesse für das Anspruchslose und still Glückliche des Landleben, für die Reize der Natur ist noch durch keine Kulturmüdigkeit, keine Kämpfe des subjektiven Bewußtseins geschärft, die Figuren sind auch nicht bloß Hirten, Fischer usw., sondern zum Teil Handwerker, Bürgerfrauen u. dgl., das Neue liegt mehr im Anwachsen der charakteristischen Stilrichtung, Belauschen und Aufnehmen des ungeniert Derben, die Ausführung besteht in kleinen Bildchen ohne Fabel oder nur mit unentwickeltem Keim einer solchen; daher *εἰδύλλιον*: (Sitten-) Bildchen. Dennoch macht sich ein entfernter Anklang von sentimentalem Interesse fühlbar: ohne Überdruß an einem zerfallenen öffentlichen Leben hätte sich der Sinn nicht diesen Heimlichkeiten des Kleinlebens, der Zufriedenheit und der milden Parodie göttlicher Selbstgenügsamkeit in der Stille zugewendet und in dem Blicke, womit diese Dichtung auf den Heimlichkeiten und Schönheiten der Natur ausruht, liegt doch ein Ausdruck

Digitized by Google

tieferer Erwärmung, die im streng Klassischen nur ganz vereinzelt auftaucht. Zarte Ansätze zu dem Allem finden sich aber allerdings schon in der Odyssee; man denke, was das Letzte betrifft, nur an die Schilderung der Umgebungen der Kalypsogrotte (V. Gesang).

§ 875

Die römische Poesie erzeugt ein Kunstepos, welches sich, obwohl ihm ein Geist pompöser Großheit eigen ist, durch künstliche Nachbildung sämtlicher Merkmale des Homerischen unter den Maßstab des letzteren, das doch aus der naiven Poesie entsprungen ist, ebendadurch aber als ein Werk der Reflexion, zum Teil auch der zu sehr gesteigerten subjektiven Empfindung, außerhalb des Echten stellt. Das Kunstepos ist kein reines Epos.

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, Virgils Äneis nach allen ihren Zügen zu schildern, sondern nur, den großen Zusammenhang ins Auge zu fassen, worin dieses Werk der bewußten, korrekten, eleganten Kunst an der Spitze einer ganzen Gattung und Generation steht, die mit ihm gerade durch den von ihr selbst tatsächlich anerkannten Maßstab jenseits der richtigen Linie, in das Zweifelhafte verwiesen wird. Denn ein Produkt der bewußten Kunst, das in allen wesentlichen Zügen der (zwar auf dem Übergange zur Kunstpoesie begriffenen, doch in ihrem Wesen noch reinen) naiven Volkspoesie nachgebildet ist, richtet sich eben durch sich selbst und bekennt sich als unecht. So erwächst der Satz, der uns im Folgenden führen wird: daß das Kunstepos kein reines Epos ist. Die vollendete Bildung ist dem Weltzustande nach prosaisch geworden in Staat, Gesellschaft usw.; dieser Zustand macht natürlich die Poesie an sich nicht unmöglich, aber er verweist sie an diejenigen Formen, welche nicht ein Bild der unmittelbaren schönen Einheit des innern und äußern Lebens im Großen (im Kleinen ist es etwas Anderes) fordern; denn diesem Zustande muß man nahe stehen, wenn man ihn künstlerisch wiedergeben will. Versucht es der Künstler dennoch, so ist er zur Nachahmung genötigt und das Ursprüngliche nachahmen ist ein innerer Widerspruch. Besonders deutlich zeigt sich dies am Einwirken der Götter: sie sind nicht mehr lebendig geglaubt, daher

Digitized by Google

ist es bereits Maschinerie. Allein dies ist nur ein Ausdruck davon, wie der Standpunkt im Ganzen verloren ist: kein Zug, der ein flüssig einfaches Natursein des Menschen darstellen soll, hat hier die Wahrheit, die nur in einer Welt möglich ist, von deren Naivität auch ihr inniger Götterglaube Zeugnis gibt. Der Mensch, der das Naturband gelockert hat, lebt tiefer nach innen: das Sentimentale (namentlich in der Liebe der Dido) wird daher stärker, weit zu stark für das Heldengedicht. Der römische Geist der Tat, das mannhaft Gewaltige, Herrschende, Massenbewegende, in der Form feierlich Große (vgl. §§ 352 ff., 442 ff.) bleibt diesem Epos ein unbenommener Ruhm, hat auch epischen Charakter, aber nicht hinreichenden, das ganze Weltbild episch zu bestimmen. — Wenn nunmehr die Poesie sich zu den Hirten begibt, so ist es schon Flucht aus einer falschen, naturlosen Kultur; der Sehnsucht wohl erscheint ein Bild des naturvollen Lebens, aber ein beschränkteres, vom großen Schauplatz heimlich abgelegenes; Virgils Eklogon und Georgica werden die Stammväter der modernen Idylle.

§ 876

Im Mittelalter treten bei zwei Völkern Heldengedichte auf, die ihrem Kerne nach dem griechischen an echt epischem Charakter sich zur Seite stellen, denen aber nicht das Glück einer ununterbrochenen Fortbildung und Abschließung durch höhere Kunst innerhalb der Volkspoesie zu teil wurde, so daß sie als ein Ganzes aus verschiedenartigen Schichten überliefert sind: das persische und das deutsche. Das letztere unterscheidet sich dem Inhalte nach von dem griechischen namentlich durch einen intensiv tragischen Geist des Schicksals, mit dem der Heldencharakter zu einer finstern Größe zusammenwächst, steht ihm aber in seinen Grundbestandteilen, sowie durch Scheidung in die zwei Formen (§ 874), ebenbürtiger gegenüber als das Epos irgendeines andern Volkes.

In dem Zusammenhange, wie wir hier die logische Einteilung und die geschichtliche Entwicklung ineinanderarbeiten, stellen sich die beiden Heldengedichte, von denen die Rede ist, an den Schluß der Lehre vom Epos im ursprünglichen Sinne des Wortes und an den

Digitized by Google

Anfang der Poesie des Mittelalters, richtiger: zwischen heidnisches Altertum und mohammedanisches, christliches Mittelalter so hinein, daß jenes den Kern, dieses (in Persien im zehnten, in Deutschland zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) den formellen Abschluß gibt. Der große Unterschied ist nun freilich der, daß im Oriente Firdussi den echt epischen Bestandteil seines Schahname, die uralte Heldensage vom Kampfe zwischen Iran und Turan mit der herrlichen Heldengestalt Rusthems, ganz im Sinne eines Kunstepos voll Glanz und Reichtum der Phantasie, aber auch mit der grübelnden Künstlichkeit der reifen mohammedanischen Bildung abschließt, oder vielmehr zu dem kleineren Teile eines Ganzen von massenhaftem, den weitschichtigen Geschichtsstoff in sich fassenden Umfang herabsetzt, während dagegen die deutsche Heldensage im Volksliede fortlebt und ihren Abschluß Händen oder einer Hand verdankt, die sich nur ein kleines Maß von Kunstbildung angeeignet. Der Prozeß der Entstehung des deutschen Epos wäre soweit immerhin demjenigen, wodurch die Homerischen Epen entstanden sind, ähnlich genug. Auch der Stoff ist bei allem Unterschiede von tief verwandter, wahrhaft epischer Natur. So schlechthin kann Homer nicht Maßstab sein, daß nicht eine Charakterwelt, die mit ungleich gröberer Form tiefer und härter in sich gedrängt ist, noch als ganz episch gelten könnte; eine Heldenstatue aus dunklem Granit ist nicht so erfreulich wie eine aus Marmor, kann aber immer noch monumental genug sein; die geringere Flüssigkeit, der Stempel einer kargeren, winterlicheren Natur, die derbe, pralle Haltung erscheint doch so ganz und echt naiv, sächlich, fern von jener Subjektivität, die das Band der Unmittelbarkeit zerschneidet, der Geist so gediegen instinktiv, in Massen handelnd, Massen bewegend, mit Roß und Schwert im gesund realen Verkehr, kindlich all der Dinge, die schön und gewaltig sind, sich erfreuend, in alter Väterstitte einfach wurzelnd, daß man sich durchaus in der rechten epischen Luft befindet. Die Leidenschaft, hier die Rache, geht ihren breiten und langen Weg echt heidnisch reflexionslos wie eine Naturgewalt, ein Strom ohne Wehre, und das Gewissen kommt als objektive Macht in persönlicher Form, als die Tat eines Größeren und Stärkeren über sie. Die Helden sind echte Typen nationaler Grundzüge, die Heldinnen nicht minder. Daß fast keine transzendenten Mächte einwirken, daß Odin und der Fluch, den Andwari auf das

Digitized by Google

Gold gelegt, in der deutschen Sage ausgewaschen ist und einzig noch Alberich und die Meerweiber als mythisches Motiv bleiben, ist schon ein schwierigerer Punkt. Allein wir können uns auch gefallen lassen, daß der Mythus nicht ausdrücklich im Epos hervortritt, nur noch durchschimmert; es mag genügen, daß das Element des Ganzen noch dasselbe sei, das ursprünglich auch den Götterglauben notwendig in sich befaßt, daß nur an dessen Stelle die Motive noch nicht in der Weise subjektiver Reflektiertheit in das Innere geworfen seien, daß mit Einem Worte nur die Form des Bewußtseins überhaupt noch objektiv, „grundheidnisch" sei. Gewonnen aber wird im deutschen Epos durch solche Haltung jene eiserne Großheit des Charakters, der ganz mit dem Schicksale zusammenwächst, echt erhaben es zu sich herüberzieht und so mit ihm identisch wird, indem er seine Tat ganz auf sich nimmt, für alle Folgen einsteht und dem sicheren Untergang ohne Wanken entgegengeht. Es ist dies noch nicht zu dramatisch, deswegen nicht, weil aller bewußte Konflikt von Prinzipien noch ausgeschlossen und weil der Schicksalsgang durch die episch nötigen, vielen und breiten Retardationen gehemmt ist. Die bange und schwüle Atmosphäre, der Drang zum tragischen Ende, dieser düstere Balladengeist bleibt aus denselben Gründen noch in den Grenzen des Epischen und ersetzt gewissermaßen das Einwirken feindseliger Götter. Glücklichen Schluß haben wir in § 868 nicht als notwendig erkannt. Man kann sagen, es äußere sich im drängenden, gespannten tragischen Geiste des Nibelungenlieds ein dramatischer Beruf des germanischen Dichtergeistes, aber er zerstört in dieser Erscheinung noch nicht das Wesen des Epos. — Das Unternehmen, wovon es sich handelt, ist zwar kein nationales, doch fühlt sich im Heldenkampfe gegen die Hunnen noch die weltgeschichtliche Kollision des deutschen Volkes, sein großer Beruf, den es in den Riesenschlachten der Völkerwanderung bewährt hat, vernehmlich durch. Sitte und Kulturform ist nach manchen Seiten echt episch, ausgiebig, reichlich und doch gediegen, namentlich wenn man die Gudrun zu den Nibelungen hinzunimmt, die so schön der Odyssee, wie diese der Ilias, entspricht. — Nun aber drängen sich auf der andern Seite die großen Übelstände auf, die sich alle darin zusammenfassen, daß das deutsche Volk nicht das Glück gehabt hat, in ununterbrochen stetigem Gange seine Heldensage bis zum Abschlusse fortzubilden: das Vergessen ur-

Digitized by Google

sprünglicher Motive der Handlung, die doch noch durchschimmern und in ihrer richtigen Gestalt zum Verständnisse nötig sind (so namentlich Siegfrieds frühere Verlobung mit Brunhilden), das Eintragen geschichtlicher Personen und Verhältnisse, die wesentlich umgebildet sind und doch nicht genug, um uns den Anreiz kritischer Vergleichung der Geschichte zu ersparen, der uns peinlich den poetischen Genuß stört, endlich und namentlich die Einflechtung heterogener, christlich ritterlicher Kulturformen, die den breitschultrigen Recken wie ein enger, zierlicher Rock viel zu knapp sitzen. Dies von der Seite des Inhalts. Vgl. hiezu § 355, 8 zu dem ganzen Bilde § 459. Was die Form betrifft, so erkennen wir eine Volkspoesie, die nicht auf dem Punkte des Übergangs zu einer so schönen Kunstpoesie steht wie die Homerische. Sie hat eine alte Schönheit (Hildebrandslied) verloren und eine neue, künstlerisch freiere nicht gewonnen. Man sieht, der Dichter trägt eine Anschauung in sich, aber er kann sie nicht herausgeben, nicht entfalten. In seiner Hand wird der zierliche Rock selbst wieder zur rohen Sackleinwand; es treten Stellen gediegener Einheit gefühlten Inhalts mit körnigem Wort und Bild hervor, einigemale wird er selbst beredt, aber weit häufiger ist er wort-, reim- und bilderarm bis zur äußersten Dürftigkeit, breit und langweilig bis zur Maßlosigkeit. Er ist naiv im engen, beschränkten Sinne des Worts. Die Nibelungenstrophe war es nicht, die einer entbundneren Kunst die Fessel angelegt hätte; sie hat heroische Bewegung, läßt durch das Freigeben der Senkungen dem Wechsel des Gefühlsganges Raum und gibt im Reim einer gesteigerten subjektiven Empfindung ihren Klang, der noch keineswegs zu lyrisch ist. Dem deutschen Geist hätte müssen ein Stil möglich sein, der von der Basis des Idealen, Monumentalen, die den großen Intentionen durchaus nicht abzusprechen ist, hinübergestreift hätte in das Gebiet der charakteristischen, der individualisierenden Behandlung, wie sie jenen mehr nach innen gedrängten Naturen mit ihrer härteren Eigenheit entspräche; ein solcher springt auch in einzelnen scharfen, gelegentlich derb humoristischen Zügen an, aber er bleibt unentwickelt; die Dichtung der Nation ging vorerst andere Wege.

Wir erwähnen hier noch die Romanzen vom Cid. Sie liegen bereits außerhalb der Linie des heroischen Epos, der Recke ist Ritter geworden, der Kampf geht gegen die Feinde des Christentums, die

Digitized by Google

Sarazenen. Dabei bewahren sie wahrhaft große und rührende Züge uralter Tüchtigkeit, Einfachheit, schlichter Häuslichkeit, welche allerdings dem echt epischen Element angehören; wir haben sie aber im Paragraphen nicht genannt, weil sie nur einen losen Kranz aus ungleichzeitigen Blumen bilden, zu keinem geschlossenen Ganzen zusammengewachsen sind.

§ 877

1 Dem ritterlich-höfischen Epos der ausgebildeten Romantik fehlen im Inhalt wesentliche Züge, die das Gesetz der Dichtart fordert, wogegen andere eintreten, die ein Vorwalten des Subjektiven, Lyrischen offenbaren, namentlich im Pathos der Liebe, dessen Einführung als Hauptmotiv in ein episches Ganzes auf den Roman hinzeigt; die Form ist nicht mehr naiv im hohen
2 Sinne des Worts und doch nicht wahrhaft kunstmäßig. Neben dem größern Epos, worin der weltliche und religiöse Sagenkreis vereinigt ist, tritt die gesonderte Behandlung des religiösen als biographischer Mythus, als mystische Erzählung in der Legende
3 auf. Dem Mittelalter vorzüglich eignet das phantastische Spiel des Märchens, das in der Weise der traumhaften Einbildungskraft dichtend dem Menschen das Gefühl der Lösung seiner Naturschranken bereitet.

1) Wir dürfen über den Inhalt der ritterlich-höfischen Epopöe auf die umfassende Darstellung der wirklichen (§§ 355 ff.) und der idealen Welt des Mittelalters (§§ 447 ff.) verweisen. Es sind im letzteren Abschnitt auch bereits die Sagenkreise unterschieden und es ist ausgesprochen, daß diese bunt gebrochene Welt unendlich abliegt von der Gediegenheit der objektiven Lebensform, welche der Geist des wahren Epos erfordert (§ 462 Anm.). Gewisse Züge des Epischen sind allerdings erhalten: der Weltzustand ist noch nicht prosaisch geordnet, der Ritter, wohl zu unterscheiden vom Helden oder Recken, hat doch den letzteren noch nicht ganz abgelegt, die Sitte ist in allem Glanze, selbst in der Manieriertheit der Ausländerei, noch naiv, die Kulturformen ergiebig, reich und gediegen genug für das Bedürfnis

Digitized by Google

epiſcher Entfaltung. Der Charakter des national Geſchloſſenen dagegen, der ein Grundmerkmal des echt Epiſchen bildet, iſt nach zwei Extremen auseinandergegangen: das höchſte Ziel iſt, obwohl in myſtiſcher Faſſung, ein univerſelles, weltbürgerliches, die Idee der chriſtlichen Religion, das nähere Intereſſe aber iſt individuell, es gilt der Perſon des Ritters in ſeinen Abenteuern, ſeinen Kämpfen mit wirklichen und imaginativen Feinden. Tritt nun ſo der Einzelne, Iſolierte in den Vordergrund, ſo iſt es zugleich der Innerliche mit ſeinem ſubjektiven Leben, dem ſich das Intereſſe zuwendet. Eine unendliche, myſtiſche Gefühlswelt ſchließt ſich auf, ihr Mittelpunkt iſt, unbeſchadet des myſtiſchen Zieles, die Liebe. Dies iſt nun offenbar ein Eintritt *lyriſcher* Motive in das Epos; damit iſt nicht (vgl. § 874 Anm. 1) geſagt, daß ſolcher Inhalt dem Epiſchen überhaupt widerſpreche, wohl aber, daß er bei ſpezifiſcher Ausbildung auflöſend und zerſprengend wirke in derjenigen Form, die nach der andern Seite in ihren Grundlagen, in der Naivität der dargeſtellten Kulturformen ſich noch unter den Maßſtab des urſprünglichen, gediegenen, idealen Epos ſtellt; denn dieſes fordert eine Welt, die in ſolcher Weiſe noch nicht innerlich, nicht ſentimental iſt, kennt kein vorwiegend pſychologiſches Intereſſe. Soll ein ſolches leitend werden in der epiſchen Poeſie, ſo iſt eine andere Welt vorausgeſetzt, die Welt der Bildung, der Erfahrung, die moderne Welt; die Liebe wird nun zum Bande, woran die Metamorphoſen der perſönlichen Charakterentwicklung ſich verlaufen. Dazu nimmt das ritterlich-höfiſche Epos wohl einen Anlauf, aber ohne Konſequenz, denn ihm fehlen ja die modernen Bildungsbedingungen, es iſt phantaſtiſch. So ſchwebt es unſicher zwiſchen echtem Epos und Roman, iſt nicht ganz mehr jenes und noch nicht ganz dieſer. Ähnlich amphiboliſch verhält es ſich mit der Form. Die adeligen Dichter verachten die einheimiſche Heldenſage und den Volksgeſang, wiſſen ſich viel mit ihrer Kenntnis der ausländiſchen Stoffe und Muſter, mit ihrer Kunſt und ſetzen ihren Namen mit voller Bewußtheit an die Spitze ihrer Werke. Daher nennt man dieſe Gedichte Kunſtepen im Vergleiche mit jenen Heldengedichten der rein nationalen Volksdichtung. Allein nur ganz relativ im Gegenſatze gegen jene unzweifelhafte Volkspoeſie können ſie ſo genannt werden, von reifer Kunſtpoeſie iſt nicht die Rede, dieſer Gegenſatz ſelbſt iſt eigentlich mehr im Bewußtſein, als im Können und Ausführen; Tugenden und Mängel der Volkspoeſie hängen dieſer ritter-

Digitized by Google

lichen Dichtung noch an, während sie doch auf den Boden, dem sie entwachsen zu sein meint, vornehm herabsieht. Der Dichter glaubt naiv an seinen Stoff und wundert sich kindlich über die weite Welt mit all ihren schönen Dingen, aber während von der andern Seite allerdings der Künstler in ihm sich nach Kräften regt und namentlich die deutschen Meister, der tiefsinnige Wolfram von Eschenbach und der heitere, freie, leichtfertige, seelenkundige Gottfried von Straßburg die schweren Massen der nordfranzösischen Gedichte zu durchsichtigerer Einheit verarbeiten, wird doch das Stoffartige keineswegs durchgreifend überwunden, sondern es lagern sich zwischen das grüne Land breite Wüsten, bald öde, bald durch Überfruchtung mit blinden Abenteuern und wirrem Schlachtengedräng ein Zerrbild echter epischer Fülle, in beiden Fällen ermüdend, und nach der rhythmischen Seite findet das platt eintönige Fortlaufen in den monotonen Reimpaaren seinen Ausdruck. Es ist nicht zu leugnen, daß die Langweiligkeit ein Grundzug dieser Produkte ist, daß man an diesem fortplätschernden Brunnenrohr sich schwer des Einnickens erwehrt. So sind diese Dichter neben den Ansätzen zu bewußter Kunst und Resten echter Naivetät noch naiv auch im übeln, dürftigen, kindischen Sinne des Worts, formlos, barbarisch. Der Formmangel hängt immer wieder mit dem des Inhalts zusammen und hier ist wesentlich noch zu sagen, daß der Aufgang des Subjektiven zu träumerische Gestalt hat, um an die Stelle der substantiellen Einfalt eine lichte, sittliche Ordnung zu setzen. Die ethische Welt ist anbrüchig, im Nebel des Phantastischen, im Chaos der Abenteuer verwirren sich die ewigen, rein menschlichen Grundgefühle, namentlich ist der Begriff der Treue schwankend geworden. Gervinus hat das Verdienst, unser Urteil hierin zur Klarheit geführt, das Gesunde des nationalen Heldengedichts von dem Ungesunden des ritterlichen Epos fest geschieden zu haben.

2) Die Legende setzt eigentlich das religiöse Epos voraus, indem sie meist die Lebenswendung einer Person erzählt, die mit der Welt bricht und in den neuen Olymp der Heiligkeit aufsteigt. Sie ist ein Fragment dieses Kreises, ein Griff der transzendenten Welt in die profane, der einen Menschen aus dieser in sie herüberzieht, ein Gegenbild des ritterlichen Lebensgangs, aber ein kürzeres, weil hier die weltliche Fülle abgewiesen ist, und kein reines, weil auch des Ritters höchstes Ziel ein jenseitiges, ein Tempeldienst des hl. Graals usw. ist. Sie kann sich auch auf momentanere Wunder beschränken, ist aber immer

Digitized by Google

zu bezeichnen als Darstellung eines einzelnen Aktes aus der großen Geschichte der Auflösung der Welt in das Jenseits. Der Paragraph nennt sie auch mystische Erzählung; wir könnten sagen: kirchliche Novelle, wenn wir die letztere Bezeichnung schon eingeführt hätten. Wirklich hat aber das reine Mittelalter wohl gewußt, warum es das große Ganze der religiösen Sage nicht zu einem besondern Epos verarbeitete, den Weg des Heliand und der Evangelienharmonie von Otfried nicht verfolgte, genügenden epischen Inhalt vielmehr nur in der Verbindung der mystischen Sage mit der weltlichen suchte. Wir werden dies im Folgenden begründen. So konnte wirklich nur das Fragment eines vorausgesetzten, rein religiösen Dichtungskreises aufkommen. Es ist aber die Legende keine Form von bleibendem poetischen Werte; ihr aszetischer Geist macht sie zu einer Spezialität des Mittelalters. Die religiöse Weltanschauung enthält allerdings in der Ironie, welche die weltliche Betrachtung der Dinge umkehrt, eine Möglichkeit humoristischer Behandlung, die auch den modernen Dichter auf dies Gebiet führen mag, wo denn Erfreuliches zu Tage kommt, wenn statt des kirchlich obligaten Motivs ein gesund ethisches in Wirkung gesetzt wird, wie in Goethes trefflicher Legende von Petrus und dem Hufeisen.

3) Das Märchen führen wir, wiewohl es der klassischen Welt an dieser Form auch nicht fehlte, hier auf, weil es inniger zur Romantik gehört, die ja mitten im Epos schon halb Märchen war, da hier neben dem eigentlichen Mythus des Mittelalters, den göttlichen Personen, ihren Wundern, ihrer mystischen Gegenwart an besonderem Orte (hl. Graal), die Feen, Elfen, Zwerge usw. ihre bekannte starke Rolle spielen und so das Mythische als Phantastisches auftritt. Wenn wir das Orientalische ausführlicher zu behandeln den Raum gehabt hätten, so hätte es ebensogut schon dort aufgeführt werden können, denn der traumhaften Tätigkeit dieser Phantasie mußte es allerdings ganz besonders zusagen (Indien, Persien, Arabien; Tausendundeine Nacht); auch hat das Mittelalter, das ja vielfach unter orientalem Einflusse sein Ideal ausbildete, keinen kleinen Teil seines Märchenstoffs durch verschlungene Vermittlungen aus dieser Quelle geschöpft. Das Wesen dieser phantastischen kleinen Nebenform des Epos besteht darin, daß die unreife Vorgängerin der Phantasie, die Einbildungskraft (vgl. §§ 388 ff.) in Bewegung und Geltung gesetzt wird, um ein Weltbild zu schaffen, in welchem das Naturgesetz zu Gunsten des Begriffs des

Digitized by Google

Gutes ſich lüftet. Das Gut im Unterſchiede vom Guten iſt Grundinhalt des Märchens. Die Natur wird flüſſig und kommt dem Wunſch entgegen, der Menſch bewegt ſich frei von „den Bedingungen, zwiſchen welche er eingeklemmt iſt“ (Goethe). Wir haben in der Anm. 1 zu § 389 dieſe Bedeutung der Einbildungskraft, die nun von der dichtenden Phantaſie approbiert und aufgenommen wird, bereits hervorgehoben. Allerdings zieht ſich nun in den Begriff des Gutes auch der des Guten herein. Das Wunder, das hier das Natürliche geworden iſt, beſtraft den Böſen, belohnt den Guten, die leidende Unſchuld; auch ahnt das Märchen, daß die Vorſtellung, es möchte in unſerer Macht ſtehen, die Naturgeſetze zu brechen, um unmittelbar unſere Einfälle und Wünſche zu verwirklichen, eigentlich der Willkür angehört, die zum Böſen führt, daher feindliche Zauberer und Zauberkräfte eine finſtere Rolle in ihm ſpielen, allein ohne Konſequenz, denn dieſe böſe Magie wird ſelbſt durch Magie beſiegt und beſtraft. Das Wunder kommt nun wohl gerne dem verfolgten Guten zu Hilfe, doch nicht ſowohl der tätigen, männlichen Tugend, als vielmehr der kindlichen Unſchuld, Gutmütigkeit, dem holden Leichtſinn und der luſtigen Schalkheit, beſonders gern aber der rührenden, ſchönen, poetiſchen Dummheit, in welcher ein Göttliches, eine große Anlage dunkel ſchlummert; es handelt ſich alſo immer mehr von Glück als von Verdienſt, es ſoll dem Menſchen einmal wohl ſein, er ſoll wie im glücklichen Traume vergeſſen, daß das Leben ein ſchweißvoller Kampf mit unerbittlichen Geſetzen iſt. Der ahnungsvolle, geiſterhafte Hauch vereinigt ſich daher gerne mit dem Humor. Die wundertätigen Mächte ſind vielfach als Trümmer des Mythus, depotenzierte Götter zu erkennen, doch darf dies nicht als allgemein und durchgängig behauptet werden, wie z. B. von Wackernagel (Schweizer Muſeum für hiſtoriſche Wiſſenſchaft B. I S. 352 ff.). — Das Märchen iſt keine Spezialität wie die Legende, ſondern allgemein menſchlich, daher jedem Zeitalter angehörig. Es gedeiht aber nicht in der Kunſtpoeſie, ſeine wahre Heimat iſt die Phantaſie des Volkes, es iſt weſentlich naiv und gehört ſo als ſpielende Arabeske ſtreng an den Stamm des echten Epos. In der modernen Dichtung, die am entſchiedenſten Kunſtpoeſie iſt, kann es daher nur vereinzelt den Momenten glücklicher Zurückverſetzung in das Helldunkel der Volksphantaſie gelingen.

Digitized by Google

§ 878

In Nachahmung der römischen Kunstpoesie bringt die roma- 1
nische Literatur ein religiöses Epos hervor, das allerdings ein Totalbild eines ganzen Zeitalters darstellt, auch Bestandteile von gediegener epischer Objektivität hat, als Ganzes aber, auch abgesehen von der scholastischen Anordnung und Spekulation, der Herrschaft der Allegorie, den Beweis liefert, daß diese Form den Gesetzen der Dichtart nicht angemessen ist. Die Gedichte welt- 2
lich romantischen Inhalts, welche der reifen Kunstbildung ebenda entspringen und jenen mit geistreicher Ironie zum Märchen verflüchtigen oder mit ernstem Sinn an eine weltgeschichtliche Tat phantastisch religiöser Begeisterung knüpfen, sind ebensowenig echte Gebilde des epischen Geistes.

1) Wir haben in § 875 das Virgilische Epos aufgeführt, um den Satz festzustellen, daß im Gebiete des echten, ursprünglichen Epos die Nachahmung durch Kunstpoesie ein Widerspruch ist, der nur zweifelhafte Produkte hervorbringen kann. Dieser Satz findet nun seine Anwendung auf die ganze Gruppe von Erscheinungen, die aus Virgils Einfluß entstanden sind, und zwar in doppelter Stärke, da diese den Nachahmer nachahmen. Dies lag freilich den stamm- und bildungsverwandten Italienern näher als einem andern Volke. Was nun Dante betrifft, so schafft sein gewaltiger Geist allerdings, wie es scheint, in der Gattung eine neue Form, die religiöse. Wir behaupten aber, daß diese Form im Widerspruche mit dem Wesen der Dichtart liegt. Eine wesentliche Gestalt der Poesie, deren innerster Geist gediegene Objektivität ist, verlangt, daß die reale Welt mit einfach menschlichen Motiven der eigentliche Hauptkörper der Dichtung sei, neben welchem das Mythische als eine naive Doppeltsetzung, ideale Spiegelung dieser Motive sich unbefangen in das Bild einer also ungebrochenen Welt einflechte; das Reale nimmt den festen Grund und Boden ein, das Mythische lagert leicht darüber und steigt beliebig darauf herab. Bei Dante dagegen herrscht ein Aufsteigen vom Realen zum Mythischen: die ganze Welt wird unter dem Standpunkt einer Hinaufläuterung zur durchsichtigen, körperlos körperlichen, mystischen Einheit mit dem

Digitized by Google

Göttlichen als des höchsten Zieles angeschaut, alles Sinnliche ist nur symbolischer Spiegel des Jenseits und dadurch die Kraft des Daseins negativ behandelt; das Jenseits ist die Wahrheit. Dies ist nun ein für allemal unepisch, eine Spezialität des Mittelalters, während Homer auch dem Christen ewig wahr bleibt. Dantes Genius war groß genug, um eine Totalität zu schaffen, wie wir sie für das Epos verlangen, er umfaßt sein Weltalter, ja die ganze Welt und Geschichte, aber vom Standpunkte seines Weltalters, und dieser Standpunkt ist kein gesunder, allgemein wahrer. Der urkräftige Geist konnte von solcher bloß spezifischen Anschauung nicht unterdrückt werden und diese Urkraft, wo sie durchbricht, erscheint allerdings als eine echt epische. Dies ist in den real-geschichtlichen Bestandteilen, in dem Bilde der wirklichen Welt, wie sie als die gerichtete in das Jenseits versetzt ist. Die Kämpfe der Parteien Italiens, die Taten und Leiden der Männer stehen hier in Charakterfiguren echt historischen, markigen Stils vor uns, wirklich stilvoll im besten Sinne des Worts. Und der Zustand des Gerichtetseins bringt allerdings, wie es Hegel treffend auffaßt (Ästhetik, T. 3 S. 409), noch einen besondern plastischen Zug hinzu, ein Festgehaltenund Hingebanntsein durch das Gesetz der Ewigkeit, einen ehernen Charakter des Monumentalen. Dieß ist der wahre, bleibende Inhalt, der Kern des Ganzen, nach Dantes Meinung nicht das Eigentliche, denn er strebt dem mystischen Ziele zu, aber eben da ist er ganz epischer Dichter, wo er sich dessen nicht bewußt ist. Es verhält sich wie mit den historischen Charakterfiguren in der florentinischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, die um irgendein Mirakel gruppiert sind, das den bezweckten Inhalt bildet, und doch mehr Wert haben, als dieser, doch den Keim der geschichtlichen Malerei darstellen, die ihr Bett noch nicht finden kann (vgl. § 722). Im Übrigen steht die Dichtung trotz dem klassischen Muster auch in der Komposition noch ganz unter dem scholastischen Formgefühle des Mittelalters: sie ist mit dem Zirkel gotisch architektonisch, bis in das Kleinste hinein arithmetisch, statt poetisch komponiert und die herrschende Dreigliederung schließlich auch mystisch symbolisch gemeint, sie lagert in breiten scholastischen, mönchisch aristotelischen Untersuchungen, Unterscheidungen ermüdende Massen doktrinellen Inhalts an, und da ihr die christliche Mythologie nicht genügen kann, hilft sie sich mit der Allegorie, für welche sie zum Teil auch den Apparat des klassischen Mythus ausbeutet.

Digitized by Google

Über dieſe vgl. § 444; Dantes Allegorien bekommen ein gewiſſes Leben durch einen traumhaft myſtiſchen Hauch, der ſie umweht, aber ſie leiden nichtsdeſtoweniger an allen Schattenſeiten dieſer Zwittergeburt, die ebenſo dem barbariſchen, unreifen, als dem überreifen, verſchnörkelten Geſchmack angehört und dem Epos fremder iſt als jeder andern Kunſtform, weil in ihm recht beſonders Alles einfach das ſein ſoll, was es iſt. Die vielen Kommentare ſind eben ein Beweis der tiefen Unzulänglichkeit, denn die Poeſie ſoll ſich ſelbſt erklären.

2) Wir können über Arioſto und Taſſo kürzer weggehen. Hier iſt völlig freie, entbundene Kunſtpoeſie, wie ſie den Schluß des Mittelalters, den Anfang der modernen Zeit bezeichnet, und zwar nachahmende, vornehme, gelehrte Kunſtpoeſie angewandt auf Stoffe der romantiſchen Sage und Geſchichte, die einem phantaſtiſchen, unkritiſchen, naiven Bewußtſein angehören und volkstümlicher Natur ſind. Dante iſt ungleich gebundener in ſeinem Bewußtſein, wäre es nur an eine reale Weltanſchauung, ſo ſtünde Alles gut, und daß echte Freiheit, epiſche Gleichheit des Gemüts mit dieſer Bindung vereinbart ſei, haben wir geſehen. Arioſt aber bewegt ſich ſchwebend in einer Freiheit des Spieles, in welcher die wahrhaft epiſche Einheit von Ernſt und milder Ironie völlig aufgelöſt iſt. Mit dieſer Stimmung ergreift er den märchenhaften Teil der Karlsſage ohne jede Pietät für den Stoff und läßt ihn zu einem melodiſchen Bilderlabyrinth aufquellen, das denſelben Genuß gewährt wie das ſinnlich heitere Wiegen und Schaukeln italieniſcher Muſik. Die feſte Zeichnung, welche das Epos fordert, zerfließt in nie ruhendem Rinnen der Geſtalten, die fruchtbarſte Erfindung und die lebendigſte ſinnliche Vergegenwärtigung, echt epiſche Kräfte, wirken nicht epiſch, weil kein Bild verweilt, und das Geſetz der retardierenden Unterbrechungen wird ironiſch zu ſolcher Neckerei der immer ſich verlierenden, immer wieder hervortauchenden Linie geſteigert, daß man ſich lächelnd trotz allem ſüdlichen Sinnenreize des Stoffs und Gewichte der vereinzelten ernſten Stellen im reinen Zuſtande ſtoffloſer Bewegungsluſt befindet: ein künſtleriſch entfaltetes, ausgedehntes Märchen, wozu auch Ovid ein gutes Teil des Vorbildes gegeben, gewiß kein Epos. Daß das Erotiſche Hauptinhalt iſt, liegt in der Natur eines ſolchen Spiels. Der ernſte Taſſo knüpft die romantiſchen Sagen an die große, welthiſtoriſche Tat der Kreuzzüge. Er folgt in dieſem Teile der Geſchichte; das echte Epos aber

Digitized by Google

ruht auf Sage, die den geschichtlichen Stoff typisch umgebildet, idealisiert hat. Die Begeisterung für den Inhalt ist da, aber, da derselbe sich in Wahrheit ausgelebt hat, doch fühlbar angespannt und nach der andern Seite im Pathos für die glatte Formschönheit verhauchend, so daß man mitten in ihrer Anerkennung von Kälte angeweht wird. Ariosts behagliche Leichtigkeit ist naturvoller als diese klassische Anspannung. Er ist immer bequem, ganz Italiener und in diesem Sinne ganz naiv. Man fühlt nicht eine Absicht, den Virgil zu erreichen, und sein Gedicht kann weit eher als eine wahre Spezies angesehen werden, wenn man sie nur nicht als Epos, sondern, wie wir sie genannt, als episch entwickeltes Märchen faßt. Tasso ist Nachahmer bis zur Kopie einzelner Stellen Virgils und anderer Klassiker. Überhaupt jedoch entweicht bei diesen Italienern durchgängig ein gutes Teil der innern Wärme in die rhythmische Form. Die Stanze ist zu sehr für sich künstlich schön, um nicht die Hälfte des Interesses zu Gunsten der formellen Seite zu absorbieren, und speziell für das Epos im Reimsystem ihrer Strophe zu lyrisch musikalisch. Die Terzine Dantes ist epischer durch die Bindung, welche je die Mitte der vorhergehenden Strophe für die zwei äußern Zeilen der folgenden verwendet, aber offenbar auch zu künstlich, zu schwer und dadurch eine weitere Ursache des Dunkels. — Nur flüchtig erwähnen wir Camoens; der historische Inhalt der Luisiaden hat energisches Leben, Schwung des Nationalstolzes, aber an die Stelle der organisch idealisierenden Sage und des echten Mythus tritt die Ausbeutung des Olymps und seine Verbindung mit dem christlichen, eine Karikatur des echten epischen Weltbildes.

§ 879

1 Die moderne Zeit hat an die Stelle des Epos, nachdem allerdings die Umwälzung der Poesie mit neuen Versuchen desselben, und zwar der religiösen Gattung eröffnet worden war,
2 den Roman gesetzt. Diese Form beruht auf dem Geiste der Erfahrung (vgl. §§ 365 ff., 466 ff.) und ihr Schauplatz ist die prosaische Weltordnung, in welcher sie aber die Stellen aufsucht,
3 die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben. Der Dichter ist selbstbewußter Erfinder und fingiert frei den Hauptin-

Digitized by Google

halt, was jedoch die epiſche Naivität nicht in jedem Sinn ausſchließt.

1) Es kann nicht unſre Aufgabe, ausführlich zu zeigen, wie durch die Epopöen Miltons und Klopſtocks nur unſere Behauptung beſtätigt wird, daß das eigentliche Epos der modernen Kunſtpoeſie zuwiderläuft, daß einem Religiöſen überhaupt das Weſentliche der Dichtart abgeht; wir fügen zu dem früher Geſagten nur noch einige Bemerkungen. Was der Proteſtantismus von Mythen hat ſtehenlaſſen, iſt zu arm und unſinnlich; ausgeſponnen, mit eigenen Erfindungen (namentlich aus dem Gebiete der Angelologie) vermehrt, wird es zur totgebornen Maſchine. Der Begriff der Maſchinerie, durch die Franzoſen aufgebracht und namentlich von Voltaire in der Henriade froſtig allegoriſch zur Anwendung gebracht, zeigt ſchon im Namen die Verkehrtheit an, poetiſche Motive, die einſt lebendig waren, nach ihrem Tode erneuern zu wollen, denn der Name geſteht, daß ſie mechaniſch werden. Die innere Unwahrheit wird zur poetiſchen Leere und Kälte. Der reife Geiſt der Selbſtbeſtimmung in der modernen Zeit ſetzt den Schein jenſeitiger, tranſzendenter Verhandlungen über das Los des Menſchen zu einer hohlen Illuſion herab. Wir haben bei Dante geſagt, das religiöſe Epos ſei aufſteigend ſtatt niederſteigend; Klopſtock beſingt zwar den Menſchgewordenen Gottesſohn, aber nur um ihn und in ihm die Menſchheit durch ſeinen Leidensweg und Tod zum Himmel zurückzuführen. Tranſzendent iſt der Gang, tranſzendent die Hauptperſon: ein Gottesſohn kann nicht Held eines Epos ſein, weil er nicht fehlen, nicht für Fehl menſchlich leiden kann. Daß Klopſtock überdies eine ganz anſchauungsloſe, weſentlich auf die Empfindung geſtellte, muſikaliſch und lyriſch geſtimmte Natur war, verfolgen wir hier nicht weiter; hätte er auch die Partien ſeines Stoffs, welche Handlung, Fülle, Bild darboten, beſſer benützt und ausgebildet, ſo wäre nur ein ſich widerſprechendes Ganzes entſtanden. Miltons und Klopſtocks Epen ſind und bleiben im hiſtoriſchen Zuſammenhange der Literatur höchſt merkwürdig, indem der Drang, das neu aufgegangene unendliche Empfindungsleben in erhabener Geſtalt auszuſprechen, und der neue Sinn der Objektivität, der Zeichnung (dieſer freilich bei Milton kräftiger als bei Klopſtock), der in der beſchreibenden Poeſie vorher auf falſchem Wege begriffen war, in der Nachbildung Homers ſich Luft machte, aber wir halten

Digitized by Google

uns bei dieſer Seite nicht auf, denn wir ſchreiben hier keine Geſchichte der Poeſie. Ebendaher befaſſen wir uns auch nicht mit den neueren Verſuchen, Heldengedichte auf geſchichtlichen Stoff zu gründen, nicht mit Klopſtocks und Schillers Entwürfen, die aus begreiflichen Gründen nicht zur Ausführung kamen, nicht mit dem Späteren, Pyrker uſw., nicht mit den neueſten kürzeren Dichtungen, die abermals dieſe Form wiederzubeleben verſuchen. Günſtiger ſteht es mit Wielands Oberon; er will kein Epos ſein, ſondern ein entwickeltes Märchen im Geiſte Arioſtos, und ſchließt doch einen ſchönen ſittlichen Kern in die bunte Schale; da aber das Märchenhafte doch für ſolchen größern Zuſammenhang keinen hinreichenden Boden mehr hat, konnte er der Nation kein bleibendes Intereſſe abgewinnen.

2) Der Paragraph weiſt dem Romane ſeine eigentliche Zeit ganz in der modernen Literatur an; dabei iſt natürlich nur allgemein der Eintritt dieſer Kunſtform in ihre wahre Geltung ins Auge gefaßt; wenn wir hiſtoriſch verführen, müßten wir das Verhältnis derſelben zu den Rittergedichten nachweiſen: den poſitiven Urſprung aus denſelben in der proſaiſchen Auflöſung ihrer Form zu Volksbüchern, den negativen in der ironiſchen Auflöſung ihres Inhalts durch Cervantes. Dies iſt nicht unſere Aufgabe, wir berühren aber jenen Urſprung nachher im innern Zuſammenhang, beſprechen die letztere Erſcheinung da, wo der Unterſchied des Ernſten und Komiſchen einzuführen iſt, und beſchränken uns hier auf das Allgemeine und Prinzipielle. Durch die Darſtellung der Weltalter der Phantaſie iſt aber bereits Alles ſo vorbereitet, daß es nur kurzer Zurückverweiſung bedarf. Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, iſt die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, alſo die ſchlechthin nicht mehr mythiſche, die wunderloſe Welt. Gleichzeitig mit dem Wachstum dieſer Anſchauung hat die Menſchheit auch die proſaiſche Einrichtung der Dinge in die Welt eingeführt: die Löſung der Staatstätigkeiten von der unmittelbaren Individualität, die Amtsnormen, denen der Einzelne nur pflichtmäßig dient, die Teilung der Arbeit zugleich mit ihrer ungemeinen Vervielfältigung, wodurch der Umfang phyſiſcher Übungen aus der lebendigen Vereinigung mit ſittlichen Tugenden, die im Heroen lebte, ſich ſcheidet, die Erkältung der Umgangsformen, den allgemeinen Zug der Mechaniſierung der techniſchen Produkte, des Schmucks uſw., die Raffinierung der Genüſſe. Hegel bezeichnet nun mit einfach richtiger Beſtimmung

Digitized by Google

das Weſen des Romans, wenn er (Äſthetik T. 3 S. 395) ſagt, er erringe der Poeſie auf dieſem Boden der Proſa ihr verlorenes Recht wieder. Es kann dies auf verſchiedenen Wegen geſchehen. Der erſte iſt der, daß die Handlung in Zeiten zurückverlegt wird, wo die Proſa noch nicht oder nur wenig Meiſterin der Zuſtände war; allein dies iſt nur ſcheinbar die einfachſte Auskunft, denn das Wiſſen um die unerbittliche Natur der Realität iſt jedenfalls im Dichter und teilt ſich dem Gedichte mit; wo nun eine ganze Dichtart einmal auf dies Wiſſen geſtellt iſt, ſucht ſie ihrem Weſen gemäß das Poetiſche gerade in einem Kampfe der innern Lebendigkeit des Menſchen mit der Härte der Bedingungen des Daſeins, und Zuſtände, die noch ſo flüſſig ſind, daß ſie einer ſchönen Regung des Lebens keine Hinderniſſe entgegenbringen, entbehren daher für den Roman ebenſo des Salzes wie die plaſtiſche Schönheit der antiken Kulturformen für den Maler. Ein zweites Mittel iſt die Aufſuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Proſa, ſei es der Zeit nach (Revolutionszuſtände uſw.), ſei es dem Unterſchiede der Stände, Lebensſtellungen nach (Adel, herumziehende Künſtler, Zigeuner, Räuber u. dgl.). Dies iſt eine ſehr natürliche Richtung des Romans und wir kommen darauf zurück. Ein dritter, mit den beiden genannten begreiflich im innigſten Zuſammenhang ſtehender Weg iſt die Reſervierung gewiſſer offener Stellen, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält. Der bedeutendere Geiſt wird dieſe Blitze der Idealität aus tiefen Abgründen des Seelenlebens aufſteigen laſſen, wie Goethe in den Partien von Mignon, die wie ein Vulkan aus den Flächen ſeines „W. Meiſter“ hervorſprühen; ſolche pſychiſch myſtiſche Motive ſind eine Art von Surrogat für den verlorenen Mythus, und wahrlich ein beſſeres als jene abſurde Oberleitung der geheimnisvollen Männer des Turmes im „W. Meiſter“. Es verſteht ſich übrigens, daß wir hiemit keine Tollheiten moderner Romantik rechtfertigen wollen. Der gewöhnliche Weg aber beſteht einfach in der Erfindung auffallender, überraſchender Begebenheiten. Hier iſt es nun allerdings ganz in der Ordnung, daß im Roman der Zufall als Rächer des lebendigen Menſchen an der Proſa der Zuſtände eine beſonders ſtarke Rolle ſpielt, allein von dieſer Seite liegt eine Schwäche nahe, die mit den Anfängen des Romans zuſammenhängt. Er iſt, wie oben berührt, aus den Ritterbüchern entſtanden, die aus dem roman-

Digitized by Google

tischen Epos hervorgegangen waren, aus einem phantastischen Weltbilde, wo dem Ritter verfolgte Jungfrauen, Riesen, Zwerge, Feen auf Weg und Steg begegneten und wo ihm Errettungen, Siege, Taten überschwenglicher Tapferkeit ein Kinderspiel waren. Das eigentliche Wunder, das absolut Unmögliche des romantischen Glaubens verschwand mit der Zeit, die unwahre Leichtigkeit und Häufigkeit des an sich Möglichen, aber Seltenen und Unwahrscheinlichen blieb, und der Roman, fofern er sich auf diese Richtung wirft, hat daher den Begriff des Romanhaften begründet, d. h. eines Weltbildes, wo in jedem Momente der Zufall Unterbrechungen des gewöhnlichen Gangs der Dinge bereit hält, die der Eitelkeit des Herzens, den Wünschen der Phantasie entgegenkommen, wie die Vorstellung, als dürfe man nur in den nächsten besten Postwagen sitzen, um eine verkappte Prinzessin darin zu finden, die man dann von einem Schock Räuber befreit, u. dgl. Dies Abenteuerliche lag allerdings schon in den griechischen Anfängen des Romans, auf die wir, als auf verlorene Vorposten, nicht weiter eingehen können. Gewöhnt sich der Leser, die Welt so aufzufassen, so wird ihm alsgemach das Hirn verbrannt, und da er sich in die Rolle der Helden denkt, in die sich Alles verliebt, wie sie nur die Schnalle einer Türe aufdrücken, so verliert er die Einfachheit des Unbwußten und sieht sich stets im Spiegel. Wir haben hier schon eine Seite, die dem Roman etwas Bedenkliches gibt und ihn aus dem Gebiete der Ästhetik unter das Tribunal der Pädagogik zu ziehen droht; wir reden wohl zunächst von dem schlechten Roman, allein auch der gute streift unwillkürlich an diese Nährung eines abenteuerlichen, selbstbewußt eiteln Weltbildes. Endlich ist derjenige Weg der Herausarbeitung des Idealen aus der Prosa zu nennen, der eigentlich mit allen andern sich vereinigt, aber ebensosehr, wie wir sehen werden, auch eine besondere Richtung begründet: der Roman sucht die poetische Lebendigkeit da, wohin sie sich bei wachsender Vertrocknung des öffentlichen geflüchtet hat: im engeren Kreise, der Familie, dem Privatleben, in der Individualität, im Innern (vgl. § 375). Es folgt aus dem Obigen, daß hier, im Konflikte dieser innern Lebendigkeit mit der Härte der äußern Welt, das eigentliche Thema des Romans liegt. Wir werden dies im Folgenden wieder auffassen.

3) Der Romandichter mag einen gegebenen Stoff aus der Wirklichkeit behandeln, dies wird hier wie überall das Bessere, das Natur-

Digitized by Google

gemäße sein. Allein er kann Nebenhandlungen, ja die Haupthandlung frei erfinden, gänzlich umbilden, wogegen der epische Dichter an die Umbildung, welche ein Stoff durch die feststehende Sage erfahren hat, gebunden und nur in der Durchführung, Entwicklung, Vergegenwärtigung frei ist. Der Romandichter ist also weit mehr freier Erfinder und schon in dieser Beziehung reiner Kunstpoet. Es ist nun aber auf den in § 865 aufgestellten Satz zurückzuverweisen: „Der Dichter weiß oder behauptet sein Produkt nicht als solches." Die epische Objektivität fordert, daß auch der frei schaltende Romandichter sich stelle, als tue er nichts dazu, als mache sich die Fabel von selbst oder zwinge ihn, weil sie einmal tatsächlich sei, so und nicht anders zu erzählen. Es ist dies eine stillschweigende Konvention zwischen ihm und dem Leser. Dadurch tritt ein neuer, besonderer Zug von Ironie zu derjenigen, die im weiteren Sinne des Worts dem epischen Dichter überhaupt eigen ist (vgl. § 869). Mit diesem selbstbewußtem Verhalten ist nun zwar die volle Naivität allerdings nicht verträglich, die das Element des echten Epos bildet; allein von der Fabel ist das Bild der Dinge zu unterscheiden, die Darstellung des ganzen Weltzustands, der Sitte, der Verhältnisse, die Vergegenwärtigung der Hauptfiguren im Gange der Handlung: hierin ist der Romandichter im guten Sinne des Worts gebunden wie der Dichter des Epos und muß denselben objektiven, kindlichen Sinn bewahren und zeigen. Die geschärftere Ironie im Verhalten des Romandichters erscheint in diesem Zusammenhang wieder milder und nicht zu weit abliegend von der epischen Objektivität; wir haben in § 865 Anm. bereits jene Übertragung beleuchtet, vermöge welcher hinter der Fiktion des Glaubens an die tatsächliche Nötigung des Fabelinhalts die Wahrheit der Unterwerfung des Geistes unter die allgemeinen Gesetze und Bedingungen des Weltlaufs sich verbirgt.

§ 880

Die epische Forderung der Totalität bleibt stehen, doch nur in Beziehung auf die Kulturzustände, der Roman trägt in weit engerem Sinne den Charakter des Sittenbildlichen als das Epos; der Held ist nicht handelnd, er macht auf dem Schauplatze der Erfahrung seinen Bildungsgang, worin die Liebe ein

Digitized by Google

Hauptmotiv ist und Konflikte der Seele und des Geistes an die Stelle der Tat treten. Die Auffassung ist daher ungleich mehr als dort auf das Innere gerichtet, der Stil aber geht noch weit enger in das Einzelne und ist wesentlich der ausgebildet *charakteristische, individualisierende*. So bildet der Roman einen vollen Stilgegensatz gegen das Epos; er ist aber ein mangelhaftes Gefäß für den Geist der modernen Dichtung, er steht, wie schon seine prosaische *Sprachform* zu erkennen gibt, bedenklich an der Grenze des sinnlich oder geistig Stoffartigen und diese innere Unsicherheit gibt sich namentlich durch die Art der Spannung und die Schwierigkeit des Schlusses zu erkennen.

Der Roman hat nicht eine große Nationalunternehmung zum Inhalt, welche ein Weltbild im hohen geschichtlichen Sinne gäbe; umfassend soll er nur sein in Beziehung auf das Zuständliche, rein Menschliche, indem er von seinem Punkt aus Sitten, Gesellschaft, Kulturformen einer ganzen Zeit und darin das Allgemeine des menschlichen Lebens darstellt. Der historische Roman begründet keinen Einwand gegen diese Beschränkung der vorliegenden Kunstform auf die vom Schauplatze der großen Taten abliegende Seite der Wirklichkeit; es wird sich zeigen, daß in ihm das Gebiet der politischen Handlung nur den Hintergrund bildet. In diesen Grenzen soll der Roman ein desto reicheres Gemälde entwerfen, denn dem Geiste der Erfahrung steht Alles im Zusammenhang, sein Weltbild ist ein gefülltes, kennt keine Lücken. Er ist naturgemäß polymythisch und, wie Aristoteles von der zweiten, „ethischen" Gattung des Epos sagt, in der Komposition verwickelt. Wir haben in dieser das entfernte Vorbild des Romans erkannt (§ 874), sie als sittenbildlich im engeren Sinne bezeichnet und vom Romane gilt dies natürlich noch mehr. Der Romanheld nun heißt wirklich nur in ironischem Sinne so, da er nicht eigentlich handelt, sondern wesentlich der mehr unselbständige, nur verarbeitende Mittelpunkt ist, in welchem die Bedingungen des Weltlebens, die leitenden Mächte der Kultursumme einer Zeit, die Maximen der Gesellschaft, die Wirkungen der Verhältnisse zusammenlaufen. Er macht durch diesen Lebenskomplex seinen Bildungsgang, er durchläuft die Schule der Erfahrung. Hier tritt nun die große Bedeutung der Liebe

Digitized by Google

ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Persönlichkeit. Das Ziel des Romanhelden ist schließlich immer die Humanität, irgendwie gilt von jedem, was Schiller von Wilhelm Meister sagt: er trete von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes, tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen; er wird vom Leben realistisch erzogen, er soll reif werden, zu *wirken* (— im Unterschiede vom Handeln —), aber zu wirken als ein ganzer, voller, ausgerundeter Mensch, als eine Persönlichkeit. In dieser Erziehung ist denn die Liebe, da wir das rein Menschliche, Ideale im Weibe symbolisch anschauen, ein wesentliches Moment und zugleich Surrogat für die verlorene Poesie der heroisch-epischen Weltanschauung; die tiefsten Metamorphosen der der Persönlichkeit, so haben wir schon zu § 877 1, gesagt, knüpfen sich an eine Leidenschaft, die auf sinnlicher Grundlage den ganzen Menschen ergreift, alle seine geistigen Kräfte in Bewegung setzt, an ihre Wechsel, Freuden, Leiden; sie wird so zu dem Bande, an welchem der innere Bildungsgang des Menschen, obgleich er seinem höheren Inhalte nach weit darüber hinausliegt, seinen Verlauf nimmt. Dies führt zurück zu dem Wege der Gewinnung des Poetischen inmitten der Prosa, den wir im vorh. Paragraphen zuletzt aufgeführt haben: die Geheimnisse des Seelenlebens sind die Stelle, wohin das Ideale sich geflüchtet hat, nachdem das Reale prosaisch geworden ist. Die Kämpfe des Geistes, des Gewissens, die tiefen Krisen der Überzeugung, der Weltanschauung, die das bedeutende Individuum durchläuft, vereinigt mit den Kämpfen des Gefühlslebens: dies sind die Konflikte, dies die Schlachten des Romans. Doch natürlich sind dies nicht bloß innere Konflikte, sie erwachsen aus der Erfahrung und der Grundkonflikt ist immer der des erfahrungslosen Herzens, das mit seinen Idealen in die Welt tritt, des Jünglings, der die unerbittliche Natur der Wirklichkeit als einer Gesamtsumme von Bedingungen, die, von unendlich vielen Individuen als Wechselergänzung erarbeitet, über jedem einzelnen Individuum stehen, gründlich durchkosten muß, um Mann zu werden. Das Hauptgewicht fällt aber natürlich stets auf das innere Leben, und wenn demnach der Roman im Unterschiede vom Epos immer vor Allem Seelengemälde ist, so wird dadurch das epische Gesetz, daß der Dichter uns überall nach außen, in die Erscheinung führen soll, in seiner Geltung zwar beschränkt, aber keineswegs aufgehoben; ja das Licht des

Digitized by Google

tieferen Reflexes im Seelenleben macht die Außendinge nur um so bedeutsamer, beleuchtet die ganze Erscheinungswelt, namentlich auch die äußere Natur, um so gründlicher, dringt heimlicher in die feinsten Falten. Hier stehen wir nun am Hauptpunkte. Eine Welt von Zügen, die das plastisch ideale Gesetz des Epos ausscheidet, nimmt das malerisch spezialisierende des Romans wie mit mikroskopischem Blick auf, weil jene Idealität der Zustände, welche dies nicht ertragen könnte, vornherein gar nicht vorhanden ist, weil hier die Idealität vielmehr aus der Prosa der harten Naturwahrheit eben durch die Rückführung auf ein vertieftes inneres Leben hergestellt wird.

2) Man hat den Roman ein verwildertes Epos, eine Zwittergattung genannt. Wir halten zunächst unsern in § 872 an die Spitze gestellten Satz fest, daß er eine wahrere Erscheinung ist als alle Heldengedichte nach Homer, die der Kunstpoesie entsprossen sind; denn er will gar kein Epos sein, sondern stellt sich diesem als Produkt einer ganz andern Stilrichtung auf klar getrenntem Gipfel gegenüber. Aber dieser Gipfel ist viel niedriger, als der, worauf das Epos seine Stelle hat. Warum? Weil der Stil, der das Recht des tieferen Griffes in die härteren Bedingungen und Züge der Wirklichkeit aus der vertieften Innerlichkeit der Weltauffassung schöpft, seine wahre Heimat in einer andern Dichtart haben muß, in derjenigen nämlich, welche die Welt als eine von innen, aus dem Willen bestimmte darstellt, also der dramatischen. Er ist kein Epos mehr und doch kein Drama, er mag in diesem Sinne eine Zwittergattung heißen; ein verwildertes Epos aber kann man ihn nicht nennen, denn er hat die Trümmer des Epos, aus denen er allerdings entstanden ist, in etwas spezifisch Anderes verwandelt. Dagegen drängen sich schwere Bedenken auf, wenn man seine Stellung ganz allgemein vom Standpunkte der reinen, selbständigen Kunstschönheit betrachtet: hier bricht über eine kaum merkliche Schwelle der Charakter des Zwitterhaften in anderer, weiterer Bedeutung herein: der Roman hat zu viel Prosa des Lebens zugestanden, um einen sichern Halt für ihre Idealisierung zu haben; daher schwankt er so leicht nach zwei Extremen hin aus dem Gebiete des rein Ästhetischen weg: er wirkt sinnlich stoffartig, sei es in der gemeinen Bedeutung des Wortes, oder überhaupt im Sinne pathologischer Aufregung, und sinkt zur breiten, leichten oder wilden Unterhaltungsliteratur herunter; oder er wirkt didaktisch, tendenziös, nimmt jeden Streit der moralischen, sozialen, politischen,

Digitized by Google

religiösen Theorien und Ideen unter dem unruhigen Standpunkte des Sollens auf und vergißt nun abermals, daß das wahrhaft Schöne zwecklos ist. Die Literatur hat Romane erlebt, deren Zweck war, vor der Onanie zu warnen. Das Interesse am Individuum und seinen Schicksalen, namentlich in der Liebe, bringt ferner eine zu stoffartige Spannung der Neugierde mit sich, wie wir dies schon früher berührt haben. — Die innern Mängel kommen aber vorzüglich am Schlusse zum Vorschein, denn dieser ist unvermeidlich hinkend. Die Frage ist nämlich einfach: was soll der Held am Ende werden? Zum politischen Heroen erzieht ihn der Roman nicht, unsere Ämter sind eine zu prosaische Form, um das Schiff, das unterwegs mit so vielen Bildungsschätzen ausgestattet worden ist, in diesem Hafen landen zu lassen. Es bleiben Tätigkeiten ohne bestimmte Form übrig, die aber sämtlich etwas Prekäres haben. Wihelm Meister wird Landwirt und ist dabei zugleich als wirkend in mancherlei Formen des Humanen und Schönen vorzustellen, allein der Dichter setzt doch einen gar zu fühlbaren Rest, wenn er, nachdem so viele Anstalten gehäuft waren, einen Menschen zu erziehen, uns ein so unbestimmtes Bild der Tätigkeit des reifen Mannes auf der untergeordneten, wenn auch ehrenwerten Grundlage der bloßen Nützlichkeit gibt. Künstlerleben ist zu ideal, die Kunst tut nicht gut, die Kunst zum Objekte zu nehmen; geschieht es aber doch, so erscheint das Kontinuierliche einer bestimmten Tätigkeit, deren ideale Innenseite das Dichterwort doch nicht schildern kann, eben auch prosaisch. Dem Romane fehlt der Schluß durch die Tat, ebendaher hat er keinen rechten Schluß. Er hat die Stetigkeit des Prosaischen vornherein anerkannt, muß wieder in sie münden und verläuft sich daher ohne festen Endpunkt. Ein Hauptmoment des Romanschlusses ist die Beruhigung der Liebe in der Ehe. Hier verhält es sich nicht anders. Die Ehe ist eigentlich mehr als die Liebe, aber in ihrer Stetigkeit nicht darzustellen, in ihrer Erscheinung prosaisch und so läuft auch diese Seite der gewonnenen Idealität in zugestandene Prosa aus. Diesen Charakter, die Prosa nicht gründlich brechen zu können, gesteht nun der Roman auch dadurch zu, daß er in gebundener Sprache ganz undenkbar ist und mit bloßem entfernten Anklang des Rhythmischen sich begnügen muß. Allein die Sprachform wird auch zum rückwirkenden Motive, diesmal im schädlichen Sinne, und steigert die Versuchung, die an sich schon in der Dichtart liegt, stoffartige Massen

Digitized by Google

von Historischem, Gelehrtem aller Art, unverarbeiteter Weisheit, Tendenziösem, Erbaulichem usw. in das geduldige Gefäß zu schütten.

§ 881

1 Nach Stoffgebieten eingeteilt nimmt der Roman vorherrschend das Privatleben zu seinem Schauplatz und sucht hier das Poetische entweder in der aristokratischen Gesellschaft, sei es im engern, sei es, um die Erwerbung schöner Humanität in den bevorzugten Kreisen darzustellen, im weiteren Sinne des Worts, oder, und zwar in stets erneuter Opposition gegen diese Form, im Volke, oder im gebildeten Bürgerstande, vorzüglich in seinem Familien-
2 leben, und diese Gattung nimmt die breiteste Stelle ein. Über diese Sphären erhebt sich unvollkommen der historische Roman in das politische Gebiet und der soziale zu den großen Fragen über das Wohl der Gesellschaft.

1) Es folgt aus allem Gesagten, daß der Roman „vorherrschend" d. h. nicht nur meist, sondern wie sich zeigen wird, auch wo er das Öffentliche ergreift, wenigstens mit seinem ganzen Vordergrunde stets im Privatleben spielt. Natürlich aber ergriff er zuerst dessen glänzendste, am Öffentlichen unmittelbar liegende, durch seine Glorie beschienene Seite, das Hofleben. Der ältere aristokratische Roman, im siebzehnten Jahrhundert, hauptsächlich nach Calprenede und Mad. de Scúdery, ausgebildet, war nur scheinbar ein historischer, ein „Heldenroman". Es war in den Herkules, Herkuliskus, Aramena, Octavia, Arminius von Buchholz, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, Lohenstein bis zu Zieglers asiatischer Banise um einen „Hofspiegel" und nur im Sinne aufgeklebter Gelehrsamkeit um einen „Weltspiegel" zu tun; hinter den historischen Helden staken Hofleute der Zeit. Dies war der nächste Ableger der an die Rittergedichte sich anschließenden Amadisromane; das Aristokratische war zunächst historisch motiviert als Reminiszenz, Nachwirkung der Romantik, die Dichter selbst waren Adlige. Dabei lag als inneres Motiv der Instinkt zugrunde, etwas der erhabenen Tätigkeit der Heroen im ursprünglichen Epos Ähnliches als Stoff zu ergreifen, und man suchte dies Äquivalent in der feinsten

Digitized by Google

Bildung und freieſten Lebensbewegung, wie ſie den bevorzugteſten Ständen ſich öffnet. Der ariſtokratiſche Roman iſt ein verſpäteter Verſuch dieſer Dichtart, auf der Linie des Epos zu bleiben; das Heroiſche ſoll als Vornehmes konſerviert erſcheinen. Die geiſtigere, moderne Wendung iſt nun die, daß das Vornehme nicht in die feinſte, ſondern in die reinſte Bildung, in die Blüte der Humanität geſetzt wird, aber doch ſo, daß die Erwerbung derſelben an bevorzugten, der Enge und Sorge des Lebens enthobenen Stand als an ihre Bedingung geknüpft bleibt. Goethe hat dieſe Verſchmelzung des Bildungsbegriffs mit dem Adelsbegriffe im „Wilhelm Meiſter" zwar durch das Aufſteigen eines Bürgerlichen in die vornehmen Kreiſe, durch Geltendmachung der Kunſt als eines geiſtigen Adels, die jedoch im Schauſpielerſtand auch ihre ganze Sterblichkeit enthüllt, durch die Mißheiraten am Schluß ironſiert, aber darum keineswegs aufgehoben, ſondern doch in Ton und Inhalt recht ſanktioniert. Dieſes Kunſtwerk kann im engeren Sinne des Worts ein Humanitätsroman genannt werden. Die ganze Dichtart hat, wie wir geſehen, die Idee des Heranreifens zur reinen Menſchlichkeit zum Inhalt, das eigentliche Handeln iſt nicht ihre Sphäre. Damit iſt aber natürlich nicht geſagt, daß nicht der Kern der menſchlichen Vollendung der Perſönlichkeit in das Ethiſche, die Charakterbildung, und zwar allerdings auch in Beziehung auf das nationale, politiſche Leben zu legen ſei, nur daß es bei der Beziehung bleibt und nicht die Tat ſelbſt, höchſtens eine Ausſicht auf ſtetiges Wirken in die Fabel eintritt. Goethes Roman faßt aber im Sinne ſeiner Zeit das Humanitätsleben als ein Syſtem idealen Selbſtgenuſſes, worin das eigentliche Aktive und das Intereſſe für die großen Gegenſtände desſelben fehlt; die Schlußwendung zu der Idee nützlicher Tätigkeit und der Begriff der Reſignation vermag dieſe Grundlage nicht zu verändern fällt vielmehr ſelbſt wieder unter die von ihr ausgehende Beleuchtung. Es iſt dies ein Mangel an männlichem Marke, der aber in unſerem Zuſammenhang als natürlicher Mangel der Spezies zur Sprache kommt. Es verhält ſich ebenſo mit dem Künſtlerromane, zu welchem der „W. Meiſter" neigt, und den wir zum ariſtokratiſchen zählen dürfen. Der allgemeine Grund, der gegen die Wahl ſolcher Stoffe aus dem Gebiet idealer Beſchäftigung entſcheidet, iſt mehrfach und noch ſo eben von uns ausgeſprochen; in dieſer Rückbiegung der Kunſt auf ſich ſelbſt verrät ſich ganz die bedenkliche Scheue der neueren Zeit vor dem

Digitized by Google

herbem Rohstoffe des realen Lebens. Wir wollen jedoch damit nicht schroff absprechen; Künstler, mehr noch Dichter, Schauspieler können erschütternde Schicksale erleben, die hinreichenden Stoff für den Mittelpunkt einer Romanfabel liefern, so daß man das Mißliche einer Beschäftigung, welche dem Epiker zu wenig Realität darbietet, weniger fühlen mag; je ernster aber ein solcher Lebensgang erscheint, je ergreifender die Kämpfe einer künstlerisch idealen Natur mit der Welt, desto bestimmter tritt ein solcher Roman aus der aristokratischen, fein epikureischen Sphäre heraus und in die Gattung des bürgerlichen Romans hinüber. Innerhalb der Sphäre, in der wir stehen, ja der Behandlung nach in aller Romanliteratur ist Goethes Roman ein Werk fast unvergleichlicher Vollkommenheit. Die breiten und vollen Massen des Inhalts, getränkt mit Lebensweisheit, erklingen unter der Hand des Künstlers wie in höheren Rhythmen, das Stoffartige ist rein getilgt und mit echter Milde, feinem epischen Lächeln schwebt objektiv der ruhige Geist über der harmonisch geordneten weiten Welt.— Es war zunächst die innere Unwahrheit des aristokratischen Romans in seiner ursprünglichen Gestalt, was den Gegensatz herausforderte. Diese Unwahrheit lag in der kindischen Häufung des Unwahrscheinlichen, den unglaublichen Taten der galanten Tapferkeit, den unendlichen abenteuerlichen Zufällen, die derselbe aus der Ritterromantik mit herüberbrachte, ebenso aber in dem falschen Welt- und Sittenbild überhaupt, der Unnatur des Umgangstons, dem Hohn auf alle Wahrheit der Erfahrung, auf welche doch die ganze Dichtart, realistisch in ihrem innersten Wesen, gegründet ist. Der Volksroman, der Ableger des Sancho Pansa, begleitet wirklich den aristokratischen Roman, wie dieser den Don Quichotte, von den spanischen Schelmen- und Räuberromanen bis heute, wo er sich in den Dorfgeschichten eine neue Gestalt gegeben. Räuber, Abenteurer aller Art, wandernde Musikanten, Studenten, Handwerksbursche, Bediente, arme Findlinge, die schließlich emporkommen, endlich Bauern: wir dürfen dies ganze Personal im Volksromane zusammenfassen, der uns die Welt kennen lehrt, wie sie ist, wie sie mit rauhem Stoße den jungen Lehrling enttäuscht und ihm das Schulgeld grob und hart abfordert. Der Stil geht um so viel naturalistischer in die Gröbe des Lebens, als der Geist der Wirklichkeit die ganze Grundlage bildet. Er ist in den frühesten Erscheinungen noch ein Stück echten Volkstons, namentlich

Digitized by Google

in dem trefflichen Simplizissimus, auch in den „wahrhaftigen Gesichten Philanders von Sittewald", die zwar didaktisch sind, aber so viel echt Episches enthalten: Werken, durch welche der Geist der Enttäuschung und Erfahrung, der Erkenntnis der Argheit und „Hypokrisie" der Welt, der über das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert kam, mit so scharfer Schneide geht. Wir können auch die Robinsonaden nach der einen Seite in unsern Zusammenhang ziehen, als Ausdruck einer Stimmung, welche die übersatte und üppige Kultur erfrischen wollte, indem sie ihr zeigte, wie schwer und interessant ihre Anfänge sind: sie sollte wieder Naturreiz erhalten durch das Bild eines Schiffbrüchigen, der von allen ihren Vorteilen getrennt ist und von vorn beginnen muß. Diese Klasse steht aber zugleich in einem größeren, bedeutenderen Zusammenhang und weist merkwürdig auf die Ideenströmung hin, die mit Rousseau ihren stärkeren Lauf anhob; sie verkündigt einfache, naturgemäße, freie Staats- und Gesellschaftsbildung. — Die Dorfgeschichten der neueren Zeit gehören ihrem beschränkten Umfange nach eigentlich in die Geschichte der Idylle und sind bei der modernen Form derselben noch einmal aufzunehmen; doch ist nicht zu übersehen, daß diese selbst an dem hier vorliegenden Gegensatze Teil hat, indem das falsche Bild des Idyllischen in der bekannten Form des Schäferwesens von der höfisch aristokratischen Dichtung ausgeht, das denn auch im eigentlichen Romane dieses Geschmacks einen starken Einschlag bildet. Die Dorfgeschichte gibt dagegen wahre Landleute, enthüllt die Härten, die Übel des Bauernlebens, hält es nicht schlechthin abgeschlossen von der verderblichen Berührung mit der raffinierten Kultur, und doch rettet sie zugleich die Einfalt, die Schönheit des Heimlichen und Beschränkten. So gehört sie in den Zug der Opposition gegen die aristokratische Romanliteratur. — Der bürgerliche Roman dagegen ist die eigentlich normale Spezies. Er vereinigt das Wahre des aristokratischen und des Volksromans, denn er führt uns in die mittlere Schichte der Gesellschaft, welche mit dem Schatze der tüchtigen Volksnatur die Güter der Humanität, mit der Wahrheit des Lebens den schönen Schein, das vertiefte und bereicherte Seelenleben der Bildung zusammenfaßt. Der Herd der Familie ist der wahre Mittelpunkt des Weltbildes im Roman und er gewinnt seine Bedeutung erst, wo Gemüter sich um ihn vereinigen, welche die harte Wahrheit des Lebens mit zarteren Saiten einer er-

Digitized by Google

weiterten geistigen Welt wiedertönen. In diesen Kreisen erst wird wahrhaft erlebt und entfaltet sich das wahre, von den Extremen ferne Bild der Sitte. Die Engländer, die der neueren Literatur überall die bedeutendsten Anstöße gegeben, sind auch in dieser Gattung vorangegangen. Der Urheber derselben, Richardson, ist Pedant im Ausmalen, peinlicher Anatom in der psychologischen Zergliederung, abstrakter Moralist, und doch begründet er den scharf zeichnenden realistischen Stil, wie ihn die Kunstform fordert, weist auf das wahre Ziel hin, in diesem Stil ein Seelengemälde zu entfalten und ihr zum Mittelpunkte den gediegenen ethischen Gehalt unserer gebildeten bürgerlichen Stände zu geben.

2) Wir könnten den historischen Roman auch in anderem Zusammenhang aufführen, nämlich da, wo von dem Hinübergreifen des klassischen, monumentalen Stils in den charakteristischen zu handeln ist. Doch ist es nur die Größe des Stoffs, wodurch sich diese Form zu einem Seitenbilde des Epos und seiner Erhabenheit zu steigern sucht; im Stile hat gerade sie von ihrem Begründer, W. Scott, die Richtung auf das Individualisieren bis zu jenem Exzesse des breiten, verweilenden Ausmalens erhalten, den wir mit Lessing als Verletzung eines poetischen Grundgesetzes verwerfen mußten (vgl. § 847), und eine Neigung dazu wird bleiben, weil der epische Poet, wo er mit dem Historiker den Stoff teilt, den Unterschied der Behandlung immer in recht haarscharfer Vergegenwärtigung wird zeigen wollen. Es ist nun hier allerdings die monumentale Großheit des geschichtlich-politischen Stoffs gewonnen, allein der innere Mangel der ganzen Dichtart tritt in dem Verhältnis der Teile und namentlich im Schlusse nur um so fühlbarer zu Tage: das große Schicksal der Völker und das Bild der politischen Charaktere muß Hintergrund und Mittelgrund bleiben, der Romanheld im Vordergrund darf nicht historisch bedeutend sein, weil der Roman einmal das Allgemeine, genreartig Namenlose des Privatlebens, das rein Menschliche der Persönlichkeit zum Inhalt hat; nun spricht ebendaher dieser Vordergrund das höhere Interesse an, das doch seinem bedeutenden Gewichte nach der Hintergrund, Mittelgrund verlangt, und das ist ein innerer Widerspruch; dort spannt uns die höhere Bedeutung der Geschichte, das Schicksal von Nationen, hier die Frage, ob Hans die Grete bekommt, Beides gleichzeitig und so, daß die letztere Frage uns wärmer, zudringlicher beschäftigt. — Der soziale Roman

Digitized by Google

schlummert als mehr oder weniger bestimmter Keim schon im Volksroman und im bürgerlichen. Es liegt beiden, namentlich dem ersteren, nahe, die brennende Frage über die Einrichtung der Gesellschaft, Unterschied und Kampf der Stände, Verhältnis zwischen Arbeit und Erwerb, Vergehungen und Strafen usw. fühlbarer aus ihrem Erzählungsstoff hervorspringen zu lassen, ausdrücklich zu behandeln und näher oder ferner an die Grenze des Tendenziösen zu treiben; es kann aber einen Roman geben, der solche Fragen entschieden und doch nicht in unpoetischer Absichtlichkeit, sondern mit der Frische unmittelbarer Kraft und Erfindung zu seinem Mittelpunkte macht; seine Sphäre ist entweder bürgerlich oder volkstümlich, das Gewicht aber, das auf diesem Mittelpunkte liegt, begründet seinen Namen, weist ihm seine eigene Stelle an. Immermanns Epigonen sind trotz ihren schwachen und nachgeahmten Partien ein achtungswertes Beispiel. Es wird freilich nur Wenigen und in wenigen Momenten gelingen, einen Inhalt, der seiner Natur nach in sehr bewußter Weise gedacht sein will, so in sich aufzunehmen, daß er ganz als Gestalt und Handlung vor dem Innern steht, und demnach so zu behandeln, daß also nicht der unorganische Weg der Tendenz eingeschlagen wird. Die geniale George Sand steht hoch in den endlosen Fluten, welche der tendenziös soziale Roman in der neuesten Zeit aufgeworfen hat, nicht weil man sagen kann, sie habe jene Schwierigkeit gelöst, vielmehr sie ist ganz tendenziös, aber dem außer-ästhetischen Zwecke steht ein Auge, eine Kraft der Zeichnung, eine Seele, ein Stilgefühl Raphaels zu Gebot, welche Bewunderung und Liebe fordern.

§ 882

Was die Stimmungsunterschiede der Phantasie betrifft, so zieht der Roman in vollem Umfange das Komische in seinen Kreis und bildet es zu einer besonderen Form aus. Die ironische Auflösung des (romantischen) Epos war für seine Entstehung überhaupt und für die Begründung dieser Form ein wesentliches Moment, wogegen innerhalb des Epos das Komische nur sparsamen Raum findet und nicht eine eigene Form, sondern nur eine Parodie der Dichtart hervorbringen kann. Der Roman bewegt

Digitized by Google

sich durch alle Stufen des Komischen bis zum Humor, der sich naturgemäß mit der sentimentalen Richtung verbindet. Der Stoffsphäre nach vereinigt sich das Komische mit der volkstümlichen oder bürgerlichen Opposition gegen den aristokratischen Roman. Der ernste Roman liebt glücklichen Ausgang, kann aber auch tragisch endigen.

Wir haben die Frage über das Verhältnis der epischen Poesie zum Komischen bis hieher verschoben, weil erst beide gegensätzliche Stilformen vorliegen müssen, um sie zu beantworten. Das echte Epos ist durch die Idealität des klassischen Stils gehalten, das Komische in enge Grenzen zu weisen, nicht zwar in ebenso enge, wie die Skulptur, welcher kein Thersites erlaubt ist, aber begreiflich in viel engere als die Gattung, die vornherein auf einer erfahrungsgemäßen, realistischen Weltanschauung ruht und sich im malerischen, individualisierenden Stile bewegt. Es gibt kein komisches Epos. Was man so nannte, von der Batrachomyomachie bis Boileaus lutrin, Popes Lockenraub, Zachariäs Renommisten und Murner in der Hölle, ist nicht eine Spezies, sondern nur Parodie einer Spezies, worin diese dadurch lächerlich gemacht wird, daß ihre großen Motive und großer Stil auf die Folie kleiner Stoffe gelegt werden. Diese Formen gehören in den Anhang von der Satire. Ebenda werden wir auch, obwohl wir den tiefen Unterschied nicht verkennen, das deutsche Tierepos aufführen. — Eine positive neue Spezies entsteht aus der Ironie eines Weltbilds, das sich ausgelebt hat und welchem unter dem Spotte zugleich ein neues Weltbild entgegengestellt wird. Das Ausgelebte wird als eine Illusion dem Lächerlichen übergeben. Mit Illusionen tritt aber der Romanheld immer seinen Erfahrungsweg durch das Leben an, daher hat es tiefen innern Zusammenhang, daß die wahre Entstehung des Romans und die Schöpfung des komischen Romans im Grunde zusammenfallen. Der tolle Humor des Rabelais und Fischart konnte erst eine formlos wilde Karikatur der romantischen Ritterwelt, keine neue Form hervorbringen; mit einem Werke der künstlerischen Ironie dieser Welt den komischen Roman, schließlich den wirklichen Roman überhaupt geschaffen zu haben, dies ist die unsterbliche Leistung des Cervantes. Der edle Narr Don Quichotte, dessen Hirn von der Lektüre der Ritterbücher verbrannt ist, zieht Abenteuer suchend durch die Welt, deren prosaische

Digitized by Google

Wirklichkeit ihm auf allen Tritten den komischen Anprall bereitet und deren grobe Wahrheit von den Lippen seines komischen Schattens, seines bäurischen Chors, des Sancho Pansa gepredigt wird. So ist diese Ironie des Rittertums zugleich Volksroman, nimmt im Volke den Ansatz zum Spotte gegen das ausgelebte Ideal der Aristokratie. Um diesen Roman gruppieren sich jene Schelmen- und Abenteurerromane in Spanien, die in Frankreich ihre Nachahmung in Gil Blas von Lesage finden, und in Deutschland treten die Volksromane, die oben erwähnt sind, der absurden Fortsetzung des Riiterlichen im aristokratischen Kunstroman entgegen. Eine andere Linie tritt in England hervor. Hier bildet sich der bürgerlich komische Roman in Opposition gegen die Prüderie, die abstrakten Tugend- und Bosheitsmuster, die pedantische Selbstzergliederung in Richardsons Romanen, wiewohl diese selbst die bürgerliche Form begründet und in der Feinheit, Schärfe und Sicherheit der Zeichnung so großes Verdienst haben. Naturalistisch derb und possenhaft tritt die Gegenwirkung in Fielding, wüst und aus tieferen Abgründen des Häßlichen keine reine Komik entbindend in Smollet auf. — Inzwischen hatte sich das Sentimentale entwickelt. Es verbindet sich in der englischen Literatur alsbald mit dem Komischen so, das die tiefere Gestalt desselben, der Humor, auflebt: Goldsmith und Sterne schaffen den humoristischen Roman. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, diese Gestalt zu schildern, da ihr inneres Wesen im ersten Teil im Abschnitt vom Humor aufgezeigt ist (vgl. namentlich § 220). In Deutschland bildet sich unter starkem englischem Einfluß die empfindsame Stimmung zu einer Gewalt aus, welche sich im Romane, der durch seine erotischen Motive ihr unmittelbar das natürlichste Gefäß darbietet, eine besondere Form schafft, die geistvollste in Werthers Leiden, worin sie mit ihrer verführerischen Schönheit ihr wahres Wesen zugleich als Selbstvernichtung enthüllt und, indem sie sich ganz darstellt, sich negativ heilt. Aber daneben zieht sich, ebenfalls von der englischen Literatur angeregt, die komische Linie hin und bereitet eine andere Weise der Auflösung des Sentimentalen vor, den eigentümlichen Umschlag in den Humor, der sich nicht wirklich von diesem Geiste der überschwenglichen Sehnsucht befreit, sondern immer sein Bild neu erzeugt, um es neu in das „Lächeln zwischen Tränen" aufzulösen: J. P. Fr. Richter (vgl. §§ 205 ff und § 480). Der komische Roman ist seither in mancherlei Form aufgetreten, hat aber den Reichtum und

Digitized by Google

die Gewalt dieſes zwar formloſen Humoriſten und ſeiner engliſchen Vorgänger nicht wieder erreicht. Die neuere romantiſche Schule hat die phantaſtiſchen Motive der urſprünglichen Romantik wieder ausgebeutet, dämoniſche Geſtalten des Unheimlichen beſchworen und dieſe Welt in die kranke Form des gebrochenen, zerriſſenen Humors unvollkommen aufgelöſt.

Wir haben geſehen, daß das Epos tief tragiſch endigen kann, ſeiner Natur nach aber mehr zum glücklichen Ausgang treibt. Dies iſt noch mehr der Fall bei dem Romane, da er ſich mit den milderen Motiven des Seelenlebens befaßt und den Gang ſeines Helden durch die Konflikte des Lebens mit der Entwicklung ſeiner Perſönlichkeit zur wahren Humanität zu ſchließen ſeine innerſte Aufgabe iſt. Allein dieſe Konflikte begründen nicht nur im Einzelnen um ſo ſchneidendere tragiſche Momente, als die Subjektivität hier in ihrer ganzen Feinfühligkeit auf die Härten des Lebens ſtößt, ſondern es muß dem Roman auch unbenommen ſein, ſich ganz im tragiſchen Elemente zu bewegen und es in einen finſtern Schluß, in das Bild einer an der Unerbittlichkeit der Weltbedingungen ſcheiternden Perſönlichkeit zuſammenzudrängen.

§ 883

1 Dem Romane ſtellt ſich als das kleinere Bild einer Situation
aus dem größern Ganzen des Weltzuſtands und der perſönlichen
2 Entwicklung die Novelle zur Seite. Das Volkstümliche hat
ſich vorzüglich in dieſe Form gelegt und als realiſtiſche Idylle
die Dorfgeſchichte eingeführt. Einzig in ihrer Art ſteht aber eine
andere Geſtalt der modernen Idylle: der ideale Stil tritt
in den charakteriſtiſchen über und ſteigert das beſcheidene Bild des Landlebens zur monumentalen Höhe des
Epos.

1) Die Novelle verhält ſich zum Romane wie ein Strahl zu einer Lichtmaſſe. Sie gibt nicht das umfaſſende Bild der Weltzuſtände, aber einen Ausſchnitt daraus, der mit intenſiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perſpektive hinausweiſt, nicht die vollſtändige Entwicklung einer Perſönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menſchen-

Digitized by Google

leben, das eine Spannung, eine Krise hat und uns durch eine Gemüts- und Schicksalswendung mit scharfem Akzente zeigt, was Menschenleben überhaupt ist. Man hat sie einfach und richtig als eine Situation im Unterschied von der Entwicklung durch eine Reihe von Situationen im Romane bezeichnet. Die Novelle hat dem Romane den Boden bereitet, das Erfahrungsbild der Welt erobert; das Mittelalter kannte Mensch und Welt nicht, träumte überall von Exemtionen, Bocaccio plauderte das Geheimnis aus, daß Menschen Menschen, „sterbliche Menschen" sind. Dieselbe Bedeutung hat die große Beliebtheit des Schwankes, wie er im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland herrscht. Diese kleinen Formen sind zum Teil bloße Anekdoten. Die Anekdote ist mit kurzer Spannung und Lösung zufrieden ohne das Resultat eines fruchtbaren, inhaltvollen Blickes in die Wahrheit des Menschenlebens, daher meist komisch; die Novelle dagegen bewegt sich auch im tragischen Gebiet, und zwar mehr als der Roman. Es liegt dies in ihrer strafferen Natur; wer Interessantes kurz erzählen will, muß das Retardierende schnell niederwerfen und auf die Katastrophe zueilen, wo sich aber diese akuter hervordrängt, da ist auch die schärfere Schneide des Schicksals wie die Pritsche des lächerlichen Zufalls im Zuge des Ausholens. Es lag der modernen Zeit sehr nahe, den Inhalt der Novelle als Thema zu behandeln, d. h. unsere Konversation und Debatte so in sie zu verlegen, daß eine Lebensfrage, ein Kampf geistiger Richtungen, dunkle Erscheinungen des Seelenlebens u. dgl. vorherrschend gesprächsweise erörtert werden, während in den persönlichen Schicksalen zugleich die faktische Antwort erfolgt. Die Form ist bedenklich, denn es liegt nur zu nahe, die zweite Seite, welche natürlich den wesentlichen Körper des Ganzen bilden müßte, zur Nebensache zu machen und so die Idee didaktisch, statt poetisch, und zwar mit dem besondern Geruche des Salons, der Teegesellschaft herauszustellen, wie wir in den meisten Novellen Tiecks sehen. Ein Anderes ist es, wenn eine harmlose Gesellschaft sich Novellen erzählt, wie bei Bocaccio, wo denn schließlich allerdings auch die Erzählenden selbst eine Novelle spielen mögen; ohne Bocaccios Naivität ist auch dies von Tieck (im Phantasus), Goethe und Anderen nachgeahmt. — Eine gegen den Roman hin erweiterte Novelle sind Goethes Wahlverwandtschaften, sie bleiben aber in ihrer Grundlage fest auf dem Boden der Dichtart, denn sie schildern nicht einen ganzen Entwicklungsgang einer Persönlichkeit, die

Digitized by Google

Hauptperſonen ſind beziehungsweiſe reif; eine einzelne, verfängliche Lebensfrage, die Frage über das Verhältnis zwiſchen Freiheit, Pflicht, Selbſtbeherrſchung und dunkeln phyſiologiſch-pſychiſchen Gewalten, die Individuum an Individuum bannen, bildet den weſentlichen, echt novellenhaft ſpannenden Inhalt und nur die breite Fülle der Darſtellung bringt den Romancharakter hinzu. —

Wir hätten nun hier mancherlei ſchwer zu beſtimmende Nebenformen zu beſprechen, ſagen aber nur ein Wort von der ſogenannten poetiſchen Erzählung. Sie hätte ſchon neben dem klaſſiſchen Epos erwähnt werden können, ſie läuft aber ebenſo neben dem Roman und auch der Novelle her. Dort erſcheint ſie, wie z. B. die Erzählungen einzelner Taten des Herkules bei Theokrit, als eine epiſche Studie, ein Eidyllion, aber im hohen Stile, nur ohne die Weihe, welche die Einreihung in den Zuſammenhang des großen Weltbildes gibt. Soll zwiſchen der poetiſchen Erzählung der neueren Zeit und der Novelle ein feſter Unterſchied angegeben werden, ſo kann er nur darin liegen, daß jene entweder im Sinne des Hinneigens zum Hiſtoriſchen oder zum Didaktiſchen mehr ſtoffartig iſt, wiewohl ſie im Übrigen ihre Materie mit mehr oder weniger Selbſttätigkeit der Kunſt umbilden mag. Hoch ſtehen in der erſteren Gattung trotz der Bitterkeit, die ſie verdüſtert, an Kunſttalent die Erzählungen Heinrichs von Kleiſt. Die zweite Gattung war in der Periode, die der Revolution in der neueren Poeſie voranging, ſehr beliebt; man trug in anekdotenhaftem Gewande gern ſchalkhafte oder rührende Pointen, Sätze der Lebenserfahrung, Menſchenkenntnis vor, wie Gellert, Lichtwer, Pfeffel. Dieſe Sachen waren, um ihnen etwas mehr Schein zu geben, verſifiziert; ſie blühten gleichzeitig mit der Fabel und ſind ihr verwandt.

2) Die Novelle führt uns zum Idyll (oder, um bei dem Sprachgebrauche zu bleiben, der die moderne Form mit einem grammatiſchen Genusfehler zu bezeichnen einmal gewohnt iſt,) zur Idylle zurück. Das klaſſiſche Sittenbildchen wird in der modernen Zeit vor Allem der Kompoſition nach erweitert: der bloße Keim einer Handlung, der in ihm lag, entwickelt ſich, es bekommt eine Fabel, wird Erzählung, daher auch größer an Umfang. Es erhellt ſchon daraus, daß dieſer Zweig höhere Wichtigkeit erhalten hat, und der innere Grund liegt darin, daß eine Stimmung, die wir nur erſt als ganz ſchwachen Anhauch im klaſſiſchen Idyll gefunden haben, nunmehr völlig ausgebildet den

Digitized by Google

Charakter der Gattung bestimmt: das Gefühl der Unnatur in der gebildeten Gesellschaft, der Härte und Kälte des öffentlichen, politischen Lebens. Es ist dieselbe Spannung der Sentimentalität, die erst der Gegensatz erzeugt, wie in der Landschaftsmalerei. Der gebildete Mensch erscheint unwahr und geteilt, man sucht den ungeteilten, wahren und glücklichen da, wo man dagegen auf die größeren Interessen verzichten muß; daher zieht sich denn diese Dicht-Art dem Stoffe nach immer mehr zu den Ständen zurück, die so wenig als möglich vom Raffinement der Bildung berührt werden, zu Landleuten, Hirten. Wir können, was ihre frühere Geschichte betrifft, nur andeuten, wie jene Spielerei und Affektation des Schäferwesens, worunter Höflinge versteckt waren, in Italien aufkommt, von da nach Spanien, Frankreich, Deutschland wandert, hier durch die Nürnberger sich ganz zum Kindischen verschnörkelt, wie später Geßner sie zu vereinfachen und zu veredeln meint, indem er die Sentimentalität, nicht in jenem allgemeinen, echten, sondern im spezifisch weichlichen, weinerlichen Sinn ihr eingießt und aus Naturmenschen ihr empfindsames Gegenteil macht. Sieht man diese Dichtungs-Form genauer an und fragt sich, was der richtige Stil ihrer Behandlung in der modernen Zeit sei, so drängt sich eine doppelte Beziehung auf: nach der einen Seite hat für uns die Idylle einen klassischen Charakter, denn sie zeigt ein ungebrochenes, naives Leben, wie es im Ganzen und Großen dem Altertum eigen war; nach der andern Seite soll diese Beziehung zu keiner Unwahrheit, keiner falschen Idealisierung führen und man soll sich wohl erinnern, daß gerade bei den Alten selbst die Idylle es war, worin der realistische, charakteristische Stil ein Gefäß seiner relativen Ausbildung fand. Es ergeben sich naturgemäß aus dieser doppelten Beziehung zwei Stilrichtungen, die sich aber vor extremem Gegensatz hüten müssen. Fr. Müller, der Maler, gab unter dem Einflusse des erwachten Interesses für das Volkslied der Idylle zuerst realistische Wahrheit, später floß dieser Auffassung der ganze Gewinn an innigem Einblick in die wahren Heimlichkeiten des Landlebens zu, den die Dialekt-Poesie, namentlich die Hebelsche, brachte, man fing überhaupt an, gesunder, objektiver zu schauen, und daraus haben sich denn, nachdem Immermann mit dem trefflichen Dorfschulzen in seinem Münchhausen vorangegangen, die Idyllen in Novellenform, die Dorfgeschichten gebildet. Wir haben in anderem Zusammenhange (§ 881 Anm. 1) bereits das Wesentliche

Digitized by Google

dieſes Zweigs kurz bezeichnet. Das Landleben erſcheint hier nicht wie eine Oaſe, worin nur die Milch der frommen Denkungsart fließt; hier gibt es Kabalen, Neid, Engherzigkeit, Unſauberes aller Art, wie in der großen Welt, der Landmann wird auch nicht mehr vom Städter unwahr abgeſchieden, kommt vielmehr in Verkehr und Konflikte mit ihm, es erfolgen Rücktritte, Übertritte zwiſchen beiden Ständen, kurz die Übel der Geſellſchaft und das Glück der ländlichen Naivetät greifen ineinander über. Und dennoch muß der Kern der geſchloſſenen Schönheit des kindlich Engen, der gemütlichen Heimlichkeit im geſunden Erd- und Heu-Geruch erhalten bleiben. Dies iſt das Schwere der Aufgabe, die B. Auerbach, obwohl er von falſchen Tönen und fühlbaren Spuren des allzu modern Bewußten keineswegs frei iſt, Epoche machend gelöſt hat. Die Dorfgeſchichten haben ihren unbedingten Wert, aber die ganze Form darf nicht überſchätzt werden und hat ſich ſehr davor zu hüten, daß ſie ſich über den Beifall des lorgnettierenden Auges der modernen Geſellſchaft täuſche. — Wir haben hiemit der entgegengeſetzten Richtung der Zeit nach vorgegriffen; dieſer Realismus iſt im engſten Sinne modern. Die klaſſiſche Richtung der großen Zeit der neueren deutſchen Poeſie ſchlug jenen andern Weg ein. Voß ging voran, Goethe überholte ihn weit und ſchenkte der Poeſie ſein Meiſterwerk, das bis jetzt einzig daſteht und als unicum reiner Typus einer Gattung iſt: einer Idylle, die durch den Geiſt der Behandlung ſich zur Würde des Epos erhebt. Wir haben hier einen der reinſten Fälle der Kreuzung der Stile, die uns durch unſere ganze Kunſtlehre begleitet, tief entſprechend jener klaſſiſchen Idealität, welche in der Malerei Leop. Robert in das Sittenbild, Rottman in die Landſchaft eingeführt hat. Die Hauptperſonen ſind nicht Hirten, Bauern, aber auch nicht, wie bei Voß, Menſchen, welche der Sphäre der Bildung angehören, die vom Volke trennt, und nur durch das Amt auf das Land verſetzt ſind (wiewohl wir dieſem Stoffe, dem deutſchen Pfarrhauſe, ſeine Poeſie nicht abſprechen), es ſind Bewohner eines Städtchens, deren Geiſt Gewerbe und Verkehr gelichtet hat, ohne den notwendigen und vertrauten Umgang mit der Natur zu lockern. Ein höherer Ton iſt ſchon dadurch gewonnen; das große Weltgeſchick aber, wie es als Hintergrund aufſteigt, mit der einfachen Liebesgeſchichte im Vordergrunde ſich verflicht und ernſte, würdige, ſittliche Erwägungen, nationale Geſinnungen erweckt, gibt der ganzen Stimmung und Kom-

Digitized by Google

position die epische Höhe, welcher in der Behandlung und Durchführung das reinste klassische Formgefühl entgegenkommt, das durch die einfachsten Mittel die schlichten Gestalten in das Licht patriarchalischer Volksführer, homerischer Männer und Frauen rückt. Deutsches Herz, deutscher Sinn für die kleinen Züge des engeren Lebens, Naturtreue und Charakteristik, malerischer Wurf und Hauch hat sich hier in einer Verschmelzung, die so nicht wiederkehren wird, mit griechischer Großheit, Reinheit und Plastik vereinigt und das Eine Werk war es wert, daß Wilh. v. Humboldt in seiner klassischen Analyse die Gesetze der epischen Dichtkunst an ihm entwickelte.

b) Die lyrische Dichtung.

1. Ihr Wesen.

§ 884

Die einfache Synthese des Subjekts mit dem Objekte, worin jenes diesem sich unterordnet (vgl. § 865), kann dem Geiste der Kunst nicht genügen; er fordert eine weitere Stufe, auf welcher dem Wesen nach die Welt in das Subjekt eingeht und von ihm durchdrungen wird, so daß alles Objektive als dessen inneres Leben erscheint und dem Verfahren nach die Umständlichkeit schwindet, durch welche das Epos der bildenden Kunst verwandt ist. Der Akt der Freiheit, der diesem Verhalten zu Grunde liegt, wird jedoch in der verhüllten Form des Bestimmtseins, des Zustands, der Geist als Seele auftreten: die dichtende Phantasie stellt sich auf den Standpunkt der empfindenden. Dieser Fortgang entspricht also demjenigen, der von der bildenden Kunst zu der Musik führt (vgl. § 746). Die lyrische Dichtung, die er begründet, kann sich der Geschichte wie dem Begriffe nach zu der epischen nur als die nachfolgende verhalten.

Die allgemeine Begründung des Übergangs von der epischen zur lyrischen Poesie ist auf anderer Stufe dieselbe wie die des Übergangs von der bildenden Kunst zu der Musik. In der epischen Poesie ist

Digitized by Google

zwar die Welt der Gegenstände geistig durcharbeitet, bewegt, wie sie es in der Malerei noch nicht sein kann, aber die dichtende Phantasie hat sich doch wieder auf den Boden der bildenden gestellt, sich das Objekt geben, sich durch es bestimmen lassen; sie hat den Geist wie ein Natursein angeschaut. Dagegen tritt nun in der Kunst dieselbe Forderung des Geistes auf wie jene in der Philosophie, die vom Realismus zum subjektiven Idealismus fortdrängt und aus dem Satz Ernst macht, daß der Mensch das Maß aller Dinge ist, indem er begreift, daß für ihn Alles nur so viel ist, als es für sein Bewußtsein ist. Es kann bei der Naivität nicht bleiben, welcher die Gegenständlichkeit imponiert; die Welt soll vom Geiste ganz durchdrungen, durchkocht erscheinen und dies kann, — auf dem Standpunkte, dem hier der objektive zunächst Platz macht, — nur dadurch geschehen, daß sie überhaupt nicht für sich erscheint, sondern nur so, wie sie im Geiste gesetzt, zu seinem innern Bild und Leben geworden, ganz in ihn ein- und aufgegangen ist. Speziell macht sich die innere Notwendigkeit des Fortgangs zu der subjektiven Form in der Weise des epischen Verfahrens fühlbar. Wohl gewinnen wir dadurch jenes sonnenklare Bild der Dinge, aber es geht zu langsam. Der Geist, der den Meißel und Pinsel weggeworfen hat, um durch das geflügelte Wort zu sprechen, kann nicht dabei stehen bleiben, daß er die langen Wege, auf denen jene die Erscheinung der Dinge nachahmen, obwohl unter veränderten Beschleunigungsverhältnissen zu den seinigen macht, daß er, als Wortführer für die Dinge und Menschen, doch immer noch daneben stehen muß und sagen: so war Dies und Jenes, jetzt hat Der, jetzt Jener dies und das gesprochen usw. Die Phantasie muß sich ihres von innen heraus bewegten und bewegenden Wesens bewußt werden, die Geduld für diese Form verlieren und eine andere suchen, welche, ob zwar mit Opfer, doch dasselbe auf einem unendlich kürzeren Weg erreicht, eine Form, worin der dargestellte Mensch im eigenen Namen redet und so, daß er seine Erscheinung ungesagt, doch merkbar mitbringt und das Bild der Außendinge, wie sie in ihm sich spiegeln, durch das Aussprechen der Spieglung ausspricht. Wenn dies die reine, allgemeine Bedeutung des vorliegenden Schrittes ist, so darf er darum dennoch nicht als ein plötzlicher Aufgang der reinen Geistigkeit, als ein Akt des Ich, das sich in seiner reinen Freiheit erfaßt, verstanden werden. Daß jene Vergleichung mit dem subjektiven Idealis-

Digitized by Google

mus nur eine Parallele ist, bedarf ohnedies keines Beweises, denn wir sind im ästhetischen Gebiete, wo ein naturloser Geist überhaupt keine Stelle hat. Aber auch zu der Form des Verhaltens, welche ästhetisch naturvoll ist und doch den freien Geist als weltbestimmenden auffaßt und darstellt, kann die Kunst in diesem ersten Schritte von der epischen Ausbreitung und Objektivität zur Konzentrierung und subjektiven Intensität noch nicht vordringen. Vielmehr wir befinden uns in der Mitte, wo Welt und Natur sich in das Subjekt zusammenzieht, in diesem selbst aber als die Naturform der empfindenden Seele sich erhält oder wiederkehrt. Das lyrische Subjekt ist faktisch Welt-Einheit, Brennpunkt der Welt, aber die Welt ist in ihm nur Herz, Gemüt geworden; es vollstreckt tatsächlich an den Dingen die Wahrheit, daß sie nichts an sich sind, aber nur in einem tiefen, helldunkeln Träumen, worin sich ihm die wahre Bedeutung seines Tuns so verbirgt, daß es unter die zufälligen Eindrücke von außen wie unfrei gestellt ist, daß es meint, sein Zustand sei ihm angetan, komme wie eine Naturnotwendigkeit über es, während es doch in Wahrheit ganz bei sich ist und Alles, was an es kommt, in dies Ich auflöst. Es ist dies also eine Wiederkehr des Standpunkts der Musik auf neuem Boden, die dichtende Phantasie wird zur dichtend-*empfindenden*. Sie ist als solche ganz naiv, aber freilich nicht mehr so wie die dichtend-bildende, die epische. Zwar ist diese, von der einen Seite betrachtet, klarer und freier: sie schwebt ruhig über den Dingen und schaut sie deutlich und hell, sie scheint geistiger, bewußter. Sie ist es auch, aber sie ist es nur, weil sie noch nicht zu dem tiefen Prozesse fortgeht, dem Subjekte die Welt im Innersten anzueignen, und dieser Prozeß muß auf dem Durchgangspunkte, der sich als lyrische Poesie darstellt, notwendig mit Verlust an jener Art von Klarheit und Freiheit verbunden sein; die neue, höhere, zu welcher er führt, liegt noch unentwickelt und dunkel in ihm. Aber die Naivität dieses Dunkels ist dennoch weit über die Naivität des Epos hinaus: sie ist das Unbewußte des tiefen Verarbeitens, nicht mehr das Unbewußte des Anstaunens. Sie setzt daher auch geschichtlich eine größere Reife voraus. Der Schluß des Pharagraphen faßt nur in einen Satz zusammen, was zur Rechtfertigung der allgemeinen Einteilung schon in § 863 Anm. 1 ausgeführt ist. Wir haben dort auch auf W. Wackernagels psychologische und historische Begründung verwiesen und fügen zur

Digitized by Google

letzteren Seite nur noch eine allgemeine Bemerkung hinzu. In Griechenland gingen schwere Erschütterungen voraus, Ringen der Parteien, des Adels und Volks, beider mit Alleinherrschern, ehe der Einzelne sich zu der Konzentration und Vielseitigkeit der inneren Erregung zusammenfaßte, woraus die lyrische Poesie sich entwickelte; im Mittelalter mußte erst durch lange und wilde Kämpfe das Prinzip der christlichen Religion mit dem Bruchstücke heidnischer Objektivität, das den Charakter dieser Weltperiode wesentlich mitbestimmt, zusammengegoren, deutsche, romanische und orientalische Elemente mußten in den Kreuzzügen durcheinandergerüttelt sein, ehe die Knospe sich erschloß und die erfüllte Innerlichkeit ihren Duft im Liede verbreitete. Doch hat erst die moderne Poesie eine wahre und volle Lyrik schaffen können, denn es ist nur der gebildete Geist, der die reichen Negationen durchlaufen und überwunden hat, welche Alles hervorlocken, was im Grunde eines Menschenherzens schlummert. Aber selbst ein sichtbares Aufblühen der Volkspoesie setzt eine Periode voraus, wo das Volk einer früheren Bindung und Dunkelheit der Zustände sich entwachsen fühlt wie im sechzehnten Jahrhundert. — Anders verhält es sich mit dem einzelnen Dichter: die Muse, welche ganz ein Kind der Stimmung ist, wird der Jugend mehr als dem reiferen Mannesalter hold sein; wenige Lyriker haben lange fortgesungen, und auch diese mit den Jahren entweder seltener, oder, wenn reichlich, doch weniger rein poetisch, sondern kontemplativ, didaktisch.

§ 885

1 Da es aber die dichtende Phantasie ist, welche sich auf den Standpunkt der empfindenden stellt, so liegt darin zugleich der Unterschied von der Musik: das Gefühl kann in der Dichtkunst nur durch Anknüpfung an das Bewußtsein als Organ und Inhalt einer Kunstform auftreten; das Subjekt spricht zwar nur sich, seine Stimmung aus, vermag dies aber bloß dadurch, daß es teils Elemente der epischen Anschauung, direkte und indirekte Bilder, teils eigentliche Gedanken (gnomische Elemente) und Willensbewegungen in die Stimmungsatmosphäre überträgt.
2 Durch diese sämtlichen Mittel bewegt sich die lyrische Poesie in

Digitized by Google

den verſchiedenen Richtungen der Zeit, weſentlich aber iſt ſie im Gegenſatze gegen die epiſche Vergangenheit auf die Gegenwart geſtellt.

1) Wir haben die Muſik als die ſchlechthin ſubjektive Kunſt des Gefühls kennen gelernt, die als ſolche kein Objekt geben kann. Darum iſt ihre Form das reine, verglichen mit aller andern Kunſt geſtaltloſe Bewegungsleben des Tons. Die Poeſie hat ſich über dieſe Sphäre erhoben und ſpricht mit dem Vehikel des artikulierten Tons, des Worts, die innere Welt im Lichte des Bewußtſeins aus. Wenn daher in ihr der Standpunkt wiederkehrt, auf dem das ganze Syſtem der Künſte in der Muſik ſteht, ſo muß, da dies eine Verſetzung auf denſelben von einem andern Standpunkt iſt, zugleich mit der Analogie auch der tiefe Unterſchied ſich geltend machen; daher ſchon in § 846 Anm. 2 geſagt iſt, daß gegen das Stilgeſetz, welches Verirrung der Dichtkunſt in das Gebiet der Tonkunſt abwehrt, auch die lyriſche Form keine Einwendung begründe. Man kann nun das Verhältnis ſo beſtimmen: das Gefühl iſt die reine Mitte des Geiſteslebens, woraus die bewußten Tätigkeiten ſtets auftauchen und worein ſie ſtets zurückſinken; dieſe ſtehen daher beſtändig an ſeiner Schwelle (vgl. §§ 748, 749); die Muſik, als Kunſt des reinen Gefühls, öffnet ihnen dieſen Eintritt nicht; die lyriſche Poeſie öffnet ihn, umhüllt aber alle beſtimmte Geſtaltung, die hiemit eingelaſſen iſt, mit dem Schleier des Empfindungselements: ein ſtets ſich vollziehender, ſtets ſich zurücknehmender Übertritt auf andern Boden, ein Schweben zwiſchen dem reinen, unbewußten Sichſelbſtvernehmen und dem bewußten Vernehmen der Dinge, ein Nebel mit lichten Durchblicken. Das Gemüt geht nur aus ſich heraus, um in ſich zu bleiben; es kann ſeinen Zuſtand nur ausſprechen an Anderem, durch Hereinziehen von Solchem, was nicht mehr bloße Empfindung iſt, aber es wird dieſen Stoff auch bloß hereinziehen, um ihm ſeine Farbe zu geben. Der lyriſche Dichter ſagt, was ſich dem Worte, indem es darein gefaßt wird, entzieht, er ſagt es daher ſo, daß er im Sagen verſtummt und durch ſein Verſtummen auf einen unerſchöpften unendlichen Grund hineinzeigt. Es zittert ein Unausſprechliches zwiſchen ſeinen Zeilen: das reine, wortloſe Schwingungsleben des Gefühls. Er nennt und zeichnet uns Dinge, Gedanken, aber in ihnen immer nur ſich, ſein Herz, wie ſie auf es wirken, aus ihm hervorſteigen und

Digitized by Google

wie kein Ausdruck ihm genügt. — Wir haben gesehen, wie in der Poesie die bildende Kunst sich wiederholt (§ 838); dies wird in der epischen Dichtart im engeren Sinne zur Wahrheit, aber der Satz ist ganz allgemein ausgesprochen und muß auch in der Sphäre wahr bleiben, von welcher mit besonderem Nachdruck das Andere gilt, daß in der Poesie die Musik wiederkehrt. So sind es denn zunächst epische Elemente, d. h. Bilder der Anschauung, wodurch der Lyriker seine subjektive Stimmung objektiviert. Sehen wir nun an einigen Beispielen, worin diese Anschauungsbilder, zunächst die direkten im Unterschiede von den indirekten, metaphorischen, bestehen und wie sie sich mit dem eigentlichen, unmittelbaren Gefühlsausdruck mischen. In „Schäfers Klagelied" hören wir unmittelbar kein Wort von dem, was der Inhalt ist, dem in Liebesweh gebrochenen Herzen; er *zeigt* uns, wie er tausendmal an den Stab gebogen auf dem Berge steht, in das Tal hinabschaut, wie er in dunkler Bewußtlosigkeit hinabsteigt, die wenigen Worte „und weiß doch selber nicht wie" lassen uns aber nicht zweifeln, daß hier das Anschauungsbild nur dient, um einen Zustand der tiefsten Versenkung des Gemütslebens zu enthüllen; es folgt der Zug des unbewußten Blumenbrechens, des Harrens in Sturm und Wetter unter dem Baume, wir erfahren dann den Grund des innern Leidens mit den Worten: sie aber ist weggezogen usw., und nun, wo man meinen könnte, daß die Schilderung des innern Zustandes anfangen werde, bringt das Gedicht zunächst noch einen äußern Zug: „vorüber, ihr Schafe, vorüber" und hat zum Schlusse nur Ein direktes Wort für das, was Inhalt des Ganzen ist: „dem Schäfer ist gar so weh!" Mignon haucht ihre Sehnsucht nach dem schönen Heimatlande in Anschauungen Italiens aus, nur im Refrain bricht sie ausdrücklich durch, aber auch nicht rein direkt, sondern als ein Wunsch, dahin zu ziehen, der eigentlich wieder ein Bild enthält. Gretchen im Faust sagt uns in den Strophen, die sie am Spinnrade singt, wie sie nur nach dem Geliebten aus dem Fenster schaut, aus dem Hause geht, schildert dann seine herrliche Erscheinung und schließt mit einem Bilde der heißen Umarmung, wie sich Herz und Phantasie danach drängt, sie spricht so die unendliche Sehnsucht in lauter Anschauungsbildern aus; in jenem Liede des tiefsten Wehs, das sich als Gebet an die Maria wendet, zeichnet sie in wenigen Zügen zuerst das Bild der vom Schwerte durchbohrten, zum Himmel aufblickenden Mutter Gottes, vor dem sie kniet, sie erzählt

Digitized by Google

nachher (wir ſehen von den andern Strophen noch ab), wie ſie die Blumenſcherben mit Tränen betaute, als ſie Morgens die Blumen brach, die ſie vor dem Bilde niederlegt, ſie ſchildert, wie ſie vor Aufgang der Sonne in ihrem Jammer ſchon aufgerichtet im Bette ſaß. Werther, echt lyriſch, kann uns nur ſagen, wie ihm die Augen der Geliebten vor der Stirne brennen: „hier, wenn ich die Augen ſchließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft ſich vereinigt, ſtehen ihre ſchwarzen Augen. Hier! ich kann es dir nicht ausdrücken. Mache ich meine Augen zu, ſo ſind ſie da; wie ein Abgrund ruhen ſie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn.“ Es unterſcheiden ſich aus dieſen Beiſpielen bereits zweierlei Formen der objektiven Anſchauung: das lyriſche Subjekt führt uns erzählend, ſchildernd äußere Objekte vor, aber auch ſein eigenes Bild, indem es ſich vor ſeine und unſere Phantaſie in einem beſtimmten Zuſtand hinſtellt. Die letztere Form iſt zwar ſubjektiv, aber im Subjektiven noch zu den objektiven Elementen zu zählen. Nun muß aber das in Empfindung verſenkte Selbſt auch unmittelbar von ſich ausgehend ohne dieſe Gegenüberſtellung ſeinen Stimmungszuſtand auszuſprechen ſuchen. Da derſelbe jedoch ſchließlich unſagbar iſt, ſo wird es auch für dieſe rein ſubjektive Einkehr in ſich abermals nach objektiven Elementen greifen; es wird nämlich der leibliche Reflex des Seelenzuſtands dienen müſſen, um ein andeutendes Bild von dieſem zu geben. Man betrachte Mignons Lied: „Nur wer die Sehnſucht kennt“: das kranke Herz ſucht zu ſagen, was es leidet; da beruft es ſich zuerſt auf Andere, die dasſelbe leiden, die werden es wiſſen, ſagen läßt es ſich nicht; jetzt folgt ein Anſchauungsbild der zweiten Gattung der erſt von uns aufgeführten Formen: „allein und abgetrennt von aller Freude ſeh' ich ans Firmament nach jener Seite“; mit wenigen Worten wird hierauf ſächlich die Urſache des Leidens angegeben: „ach, der mich liebt und kennt, iſt in der Weite“; nun aber ſoll endlich der innere Zuſtand direkt ausgeſprochen werden, da hat das unſagbare Gefühl nur Ein Mittel, es holt ein Bild aus der tiefen Durchwühlung, welche die Sehnſucht im phyſiſchen Leben hervorbringt: „es ſchwindelt mir, es brennt mein Eingeweide“ und hier, wo derjenige, der das Lyriſche nicht verſteht, meinen wird, das Eigentliche, die wirkliche Entwicklung des Seelenzuſtands werde nun folgen, — verhaucht das Lied, es kann nur zum erſten Satze der Berufung auf Andere zurückkehren und ſchließen. So findet auch jenes

Digitized by Google

erſte Lied Gretchens kein direktes Wort für ihren Zuſtand als: „mein Herz iſt ſchwer, mein armer Kopf iſt mir verrückt, mein armer Sinn iſt mir zerſtückt"; und das zweite greift ebenfalls in die verſtörten Tiefen des leiblichen Lebens, doch nur, um ſogleich hinzuzuſetzen, daß auch dies eigentlich unausſprechlich ſei: „wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein? Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget, weißt nur Du, nur Du allein", dann findet die innere Qual nur das einfache Wort: Wehe, fühlt aber, daß es nicht genügt, und wiederholt es daher dreimal, auf den Buſen deutend: „wie weh, wie weh, wie wehe wird mir im Buſen hier"; ſie greift wieder zum Objektiven: „ich wein', ich wein', ich weine", und noch einmal zum phyſiologiſchen Bilde: „das Herz zerbricht in mir", dann aber, da dies Alles unzureichend bleibt, zu jenen epiſchen Elementen der Vergegenwärtigung ihrer Leidensgeſtalt. Klärchens Sehnſucht langet und banget in ſchwebender Pein, jauchzt himmelhoch zum Tode betrübt und kann nicht weiter. Das Objektive in jenem engeren und dieſem allgemeineren Sinne genügt alſo nicht und eben das iſt die rechte Lyrik, die dies nicht Genügen, dies Wortloſe im Worte ausſpricht, aber es iſt doch der einzige Körper, an welchem der elektriſche Funke des Gefühls hinläuft und aufſprüht. So gewiß iſt im Lyriſchen ein epiſches Element, daß es ſogar Formen gibt, welche ſcheinbar ganz darin aufgehen, eine Anſchauung zu geben, ſei es ein ruhendes Naturbild, Sittenbild oder eine Erzählung. Es iſt aber noch nicht die Rede von dieſen beſondern Formen, ſie ſind dem Abſchnitte von den Zweigen vorbehalten, hier nur vorbereitet. Betrachtet man nun das letzte der aufgeführten Mittel des lyriſchen Gefühls näher, ſo iſt es eine Art dunkler Symbolik, wodurch der leibliche Zuſtand den Seelenzuſtand reflektiert. Behutſam angewendet gilt ebendieſer Begriff dunkler Symbolik von den objektiveren Anſchauungs-Elementen, die vorher aufgeführt ſind. Es handelt ſich hier noch gar nicht von der eigentlichen Vergleichung, aber das Angeſchaute wird ähnlich wie in dem dunkeln Zuſammenfühlen von Inhalt und Bild im altreligiöſen Symbole zu einem Spiegel, verliert ſeine Selbſtändigkeit, das Gefühl, hilflos in ſeiner Unausſprechlichkeit, hängt ſich daran, heftet ſich daran, ſenkt ſich hinein, um ſich an ihm wie an einem Sinnbilde zum Ausdruck zu verhelfen. So in Desdemonens Liede der Refrain von der grünen Weide; das verlaſſene Mädchen ſagt uns nicht, wie ſie unter der Weide ſitzt und ihr die grauen, hingegoſ-

Digitized by Google

senen Blätter und Zweige zum Bilde ihres Zustands werden, der sich ganz in Tränen hingießen möchte, sie vergleicht nicht, es schwebt ihr nur so vor, aber sie muß immer darauf zurückkommen. Ein andermal sind es Blumen, ein murmelnder Bach, eine neblige Heide, woran das Gefühl des eigenen Zustandes anschießt. In Goethes Strophe: „Über allen Wipfeln ist Ruh'" haben wir dies innig symbolische Hineinfühlen in die Natur oder das Herausfühlen aus ihr in unvergleichlich reiner Form. In Ed. Mörikes Jägerlied erinnert die zierliche Spur des Vogels im Schnee den Weidmann an die zierlicheren Züge in den Briefchen der geliebten Hand aus weiter Ferne; nun sieht er einen Reiher hoch in den Lüften und voll von dem Gedanken der Macht der Liebe über Zeit und Raum ruft er aus: „tausendmal so hoch und so geschwind die Gedanken treuer Liebe sind." — Ein Anderes ist nun die eigentliche Vergleichung. Es bedarf keines Beweises, daß das Gefühl aus demselben Grunde wie nach jenen zunächst direkten Bildern nach ihr greift, nämlich eben, weil es nicht unmittelbar sich selbst aussprechen kann. Daher spielt die Vergleichung in der Lyrik eine so wesentliche Rolle wie im epischen Gebiete, ja sie wird noch ungleich häufiger auftreten, aber in einem ganz verschiedenen Charakter: ein Unterschied, den wir nachher an anderem Orte verfolgen werden; hier weisen wir auf die Stärke der Geltung dieses Mittels zunächst nur hin, indem wir eine tief bezeichnende Erscheinung hervorheben: das Bedürfnis, die dunkle Stimmung in einem Andern, Helleren zu spiegeln, dem ins Unendliche sich verlierenden Hintergrunde das Gegengewicht eines deutlichen Vordergrunds zu geben, ist so stark, daß es die Lyrik liebt, geradezu eine ganze Empfindung, einen ganzen Gedanken nur an einem Tropus fortlaufend und ihn durchführend zu entwickeln: Erzeugnisse, die man wohl in besonderer Anwendung des Worts allegorische Gedichte genannt hat. So fühlt Goethe im Schwager Kronos mit den Wechseln einer Wagenfahrt die Wechsel eines Menschenlebens warm und innig zusammen; er läßt in dem nachgedichteten Volkslied Heidenröslein einen schalkhaften Gedanken durch das Bild vom gebrochnen Blümchen durchspielen; er spricht einen ernsten und tiefen Gedanken direkt als Sinn des Bildes aus im „Gesang der Geister über den Wassern", so Uhland in der „Ulme zu Hirschau".

Der Paragraph sagt, daß das Gefühl auch zu dem Ausdruck von bestimmten Gedanken und Willensbewegungen fortgehe, um sich eine

Digitized by Google

Sprache zu geben. Wir haben einen Fall des Ersteren in den soeben angeführten Beispielen gefunden, er enthält aber natürlich nicht die einzige Art, sondern in jeder Weise wird der lyrische Dichter ausdrücklich Gedachtes seinem Erzeugnis einflechten. Es ist die Vollendung des Unterschieds von der Musik, daß hier das Gefühl zum wirklichen Betrachten, zum Denken des Allgemeinen sich erschließt, ohne doch seinen Charakter zu verlieren, denn die Gedanken dürfen nur auf seinem Strome schwimmen, müssen in das grundbestimmende Element seines Erzitterns und Schwebens hineingezogen sein, oder richtiger, nur aus ihm aufsteigen, um wieder in ihm unterzutauchen. Allerdings liegt die Abirrung in das Sentenziöse und überhaupt das Philosophische, Lehrhafte nahe, die Probe aber, ob dies Außerästhetische der Ausgangspunkt und das Herrschende oder nur ein Strahl sei, an dem das Helldunkel der reinen Stimmung Licht sucht, wird nicht schwer sein. Wir kommen auf diesen Punkt und die allerdings feinen Grenzbestimmungen anderswo zurück. Dies gedankenhafte Element bezeichnet der Paragraph kurz als das gnomische, natürlich nicht zu verwechseln mit der besondern Form der gnomischen Poesie. — Auch mit Willensbewegungen verhält es sich so, daß die lyrische Dichtung, während die Musik sie nur anzukündigen scheint, ohne sie aussprechen zu können, sich ihrem wirklichen Ausdruck öffnet; ja es muß eine Lyrik des Willenspathos, des kriegerischen, politischen, ethischen geben, die darum noch nicht Tendenz-Poesie ist, sondern der Bedingung genügt, daß die Empfindung das bestimmende Element bleibe, in welches die Idee, deren Widerspruch mit der Wirklichkeit den Willens-Eifer begründet, erst ganz sich umgesetzt hat. — Eine andere, negative Bedingung, die gerade hier besonders zu betonen ist, nämlich die, daß das Pathologische überwunden sei, wird nachher zur Sprache kommen. Übrigens versteht sich, daß, was wir epische oder Anschauungs-Elemente genannt haben, in der Wirklichkeit von diesen Eintritten in die Welt des denkenden und wollenden Geistes nicht zu trennen ist, daß sie vielmehr insgesamt an- und miteinander verlaufen.

2) Die Unterscheidung dieser Elemente, welche überall nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hinweisen, führt auf die Zeitbestimmung. Es ist schon in § 862 gesagt, daß die lyrische Poesie auf die Gegenwart, wie die epische auf die Vergangenheit, gestellt ist. Es ist dies nur ein anderer Ausdruck für den Satz, daß das Bestimmende

Digitized by Google

dieſer Dicht-Art die lebendige, alles Objekt in ſich verarbeitende Subjektivität iſt. Das Lyriſche iſt ganz auf dieſen Moment konzentriert: jetzt, eben jetzt empfindet ein lebendiger Menſch die Welt ſo und nicht anders. Allein der Moment flieht im Werden und weicht dem folgenden. So iſt die Gegenwart nur der ſtets relative Punkt, von welchem aus der Lyriker die Vergangenheit und Zukunft durchmißt. Von ganz beſonderer Stärke iſt die Richtung der Vergangenheit. Wo das Gefühl ſelbſtändig waltet, iſt die Wehmut des Rückblicks beſtimmender Grundzug, ein Flor, der über Allem, auch dem Heitern liegt; denn als ein dunkles Schwingungsleben iſt das Gefühl weſentlich ein Vernehmen der Zeit, eigentlich die Zeit ſelbſt als ſubjektives Vernehmen des ewigen Wechſels; dieſer Ton, den wir ſchon im Epiſchen fanden, dieſer Zuſtand, als ſäße man am Strome der allgemeinen Vergänglichkeit und hörte ihn rauſchen, wird im Lyriſchen herrſchend und weſentlicher Grundzug. Die Gegenwart weiſt aber durch Hoffnung oder Furcht notwendig auch auf die Zukunft und die Empfindung ſchwillt in zarterer oder gewaltſamerer Weiſe nach ihr hin, das Selbſt ſtellt ſich in ſie hinaus und ſchaut dort ſein Bild. Den Zug der Wehmut hebt auch dies nicht auf, es zieht ſich vielmehr etwas hindurch, ein Klang, der zu ſagen ſcheint, daß auch dies Zukünftige einſt vergangen ſein wird. Wie dieſen verſchiedenen Beziehungen nun die Elemente der Anſchauung, der Betrachtung und der Willensbewegung als Ausdrucksformen dienen, bedarf keiner Auseinanderſetzung.

§ 886

Wie die lyriſche Dichtung der Zeit nach weſentlich auf den Moment gewieſen iſt, ſo dem Umfange nach, in welchem ſie das Objektive ergreift, auf die Vereinzelung: es iſt weſentlich dieſes Subjekt, das in dieſer Situation von einem Punkt aus der Totalität der Welt berührt wird; daher iſt empiriſches Erleben in der Form der Zufälligkeit vorausgeſetzt, daher liegt auch das Pathologiſche (vgl. § 393,2) beſonders nahe und muß an dieſer Stelle ausdrücklich wieder abgewieſen werden. Das freie und univerſale Gemüt, das in Kampf und Schmerz ſich mit der Welt verſöhnt hat, legt nun zwar in jedes Einzelne ſein

Digitized by Google

ganzes Inneres und das Gefühl des Universums, aber unentwickelt, und nur die Gesamtheit der lyrischen Äußerungen gibt das Bild einer Persönlichkeit, eines Volks, der Völker, der Welt. Die bestimmte Art des Zusammenfühlens der Individualität und der Welt verleiht dem Gedichte seinen Duft.

Die lyrische Poesie hat über der Innigkeit, die ihr gewonnen ist, das Objekt zwar nicht so ganz verloren wie die Musik; wir haben ihre epischen, bildlichen, gnomischen, überhaupt einen Gegenstand nennenden Elemente kennen gelernt; aber sie kann das Objekt nicht entwickeln, nicht ausbreiten. Ist ihr zeitliches Element die Gegenwart, also der Augenblick, so ist in Beziehung auf ihren Verkehr mit den Gegenständen ihr Charakter die Punktualität; sie ist ein punktuelles Zünden der Welt im Subjekte: in diesem Moment erfaßt die Erfahrung dieses Subjekt auf diese Weise. Wir haben in § 393,1 für alle Phantasietätigkeit gefordert, daß sie von der zufälligen Anregung durch irgendein Naturschönes ausgehe, allein in den andern Gebieten wird an dem so gegebenen Stoffe fortgebildet, bis er ein größeres Weltbild darstellt, das eine zweite, ideale Natur ist und worüber man den Ausgangspunkt rein vergißt; die Musik fällt hier weg, da sie gar kein Mittel hat, den Anstoß, wovon die erfindende Stimmung ausgegangen, erkennbar durchblicken zu lassen; der lyrische Dichter aber sagt es recht ausdrücklich, daß er bei dem und dem Anlaß, hier am Fluß, im Gebirge, hier, wo er die Geliebte zum ersten oder letzten Mal gesehen, wo er am Totenbette des Freunds gestanden usw., den Grundgehalt des Lebens so oder so gefühlt hat; wir sehen ihn im Nachen auf dem Strom, über den er vor Jahren schon einmal gefahren, von den Manen derer, die damals mit ihm waren, begleitet; wir sehen ihn dem Schnee, dem Regen entgegenstürzen, um die Brust zu kühlen, mit schlagendem Herzen geschwind zu Pferde steigen, das Rebengeländer an seinem Fenster mit Tränen befeuchten; das Mägdlein steht am Herde, muß Feuer zünden früh, wenn die Hähne krähn, und wie sie ins Feuer blickt, fällt ihr ein, daß sie die Nacht vom treulosen Knaben geträumt hat, die Verlassene schleicht durchs Wiesental als im Traum verloren. So akzentuiert der Lyriker die Situation und eben weil er sie als solche akzentuiert, mit einem raschen Lichte beleuchtet, geht er nicht zu der Ausführung fort, worin sie ihre Bedeutung verlöre. Daher gilt

Digitized by Google

von der lyrischen Dichtart wie von keiner andern das Goethesche Wort, daß ein wahres Gedicht Gelegenheitsgedicht im höheren Sinne des Wortes sei, daher konnte aber auch in keinem Kunstgebiet das Wahre dieses Wortes sich so sehr dahin verkehren, daß man unter Gelegenheit einen Anlaß verstand, von dem nicht freie Gunst der Muse, sondern die Absicht des Machens, etwa gar auf Bestellung, ausgeht. Die Gelegenheit ist der Zufall des Anlasses, der die Phantasie absichtslos in Bewegung setzt. Alles ästhetische Erfinden ist zufällig, aber in keinem Gebiete betont sich der Begriff der Zufälligkeit so wie im lyrischen, eben weil der außer aller Berechnung liegende Ausgangspunkt als solcher in der Situation premiert und erhalten wird. Die Situation ist der Moment, wo Subjekt und Objekt sich erfassen, dies in jenem zündet, jenes dies ergreift und sein Weltgefühl in einem Einzelgefühl ausspricht. Treffende und feine Bemerkungen über diesen Lebenspunkt der echten Lyrik gibt Gervinus in seiner meisterhaften Schilderung des deutschen Volksgesangs (Geschichte der Nationallitteratur der Deutschen, T. 2, VII, 1). — Vermöge dieses Charakters liegt nun das Pathologische im lyrischen Gebiete näher als in andern; wir haben es längst besprochen und abgewiesen und brauchen daher hier nur zu sagen, daß es wegen der stärkeren Versuchung besonders ausdrücklich zu verwehren sei. Die jambische Poesie der Griechen, so manches von Zorn und Rache glühende Lied der Araber, der französischen Dichter des Mittelalters, vor Allem aber die neuere Zeit mit ihrer so ungleich vertieften Spannung der Gegensätze im Subjekte liefert unzählige Proben; was der unmittelbare Natur-Ausbruch der Leidenschaft sei, zeigt namentlich Bürger in Stellen wie: „denn wie soll, wie kann ich's zähmen, dieses hochempörte Herz? wie den letzten Trost ihm nehmen, auszuschreien seinen Schmerz? Schreien, aus muß ich ihn schreien" usw. Die Gefahr, daß „die Hand, die vom Fieber zittert, das Fieber zu schildern unternehme", hat noch einen bestimmteren Grund als den, daß die Forderung des in gegebener Situation lebensfrisch Gefühlten so leicht mißverstanden wird: er liegt in der falschen Deutung der Wahrheit, daß das Land des Gefühls ein Land der Schmerzen ist. Erleben, erfahren heißt durch Leiden gehen; die Welt in sich verarbeiten, heißt durch das Meer der Qualen schwimmen. Das Objekt tritt nicht kampflos in das Subjekt ein, um aus ihm verklärt im Glanz und Dufte der Empfindung hervorzusteigen; die naive

Digitized by Google

epiſche Freude an den Dingen muß erſt bitter vergällt, das Ideal, womit der jugendlich geſchwellte Geiſt an die Welt geht, mit der rauhen Unerbittlichkeit hart zuſammengeſtoßen ſein, ehe die Blume der tieferen, gefüllteren Lyrik aus den Tiefen des Gemütes ſproßt. Die Lyrik hat dieſen Lebensprozeß in ſeiner innerſten Spannung auszuſprechen und ſo unzählige Lieder der unbefangenen Heiterkeit ſie geſchaffen hat und ſchafft, ſo geben doch dieſe nur zuſammengefaßt mit der weit größeren Summe der ſchmerzvollen das ganze und wahre Bild dieſer Dichtart. Aber eben: der Kranke kann die Krankheit nicht darſtellen; nur das Gemüt, das ſich zur Seligkeit der idealen Freiheit durchgekämpft hat oder doch die tiefe Anlage dazu, die Kraft der Geſundheit in ſich trägt, um die gefährlichſten Krankheiten in glücklichen Kriſen zu überſtehen, wird die einzelne Erſchütterung, wie ſie ſoeben noch in ihm nachzittert, verklärt, zur Allgemeinheit der Idee gereinigt wiedergeben. Goethes unverwüſtliche Elaſtizität ſteht auch in dieſem Zuſammenhang als reines Muſter da. In ſeiner Hand wird Alles leicht und frei, verliert die Erdenſchwere, ſchwebt im Äther der reinen Stimmung und Form. An dem Morgen, da er Wetzlar verläßt, die Flamme einer verzehrenden Leidenſchaft, in welche die Zeitſtimmung der Sentimentalität noch ihr Öl gegoſſen, noch heiß im Herzen, dichtet er „Pilgers Morgenlied“; der Nord des Lebens „ziſcht ihm tauſendſchlangenzüngig ums Herz“, aber die Liebe des einzelnen Mannes zum einzelnen Weibe wird ihm zur „allgegenwärtigen Liebe, die ihn durchglüht, die ihm gegoſſen ins frühwelkende Herz doppeltes Leben: Freude, zu leben, und Mut“.

Das einzelne Werk der lyriſchen Muſe wird durch dieſe Unendlichkeit, den Ausdruck eines freien, in der Klarheit des Univerſalen lebenden Gemüts zum Mikrokosmus. Allein die Kunſt im Ganzen und Großen ſtrebt dahin, den Mikrokosmus in einem entfalteten, größeren Ausſchnitte des Makrokosmus niederzulegen; die Lyrik faßt nur einen kleinen Punkt der Welt an und läßt ihm keine Selbſtändigkeit, entwickelt ihn nicht, ſondern eilt, ihm den Klang des Gemüts zu entlocken; der kleine Punkt wird dadurch wohl zu einer Welt, aber doch nicht ſo unbedingt, wie es Angeſichts des größeren Kunſtwerks keine Welt mehr gibt, ſondern die ganze Welt jetzt hier in dieſem Bild enthalten iſt, wir fühlen vielmehr den Vorbehalt durch, daß es unzählige andere Punkte der Berührung und Klänge geben kann, die erſt das Weltbild vollenden. Man muß daher die

Digitized by Google

Erzeugniſſe der lyriſchen Dichtung *ſummieren*, das Bild der ganzen einzelnen Perſönlichkeit und ihrer Weltauffaſſung entſpringt nur aus der *Reihe* ihrer Lieder; dieſe Reihe neigt an ſich zu Gruppen, die einen Lebenszuſtand erſt entfalten. Die Gruppen führen wieder aufeinander und ſchließen ſich zum Geſamtbilde ab. Solche Gruppen ſind aber im Großen die lyriſchen Poeſien ganzer Völker, wie ſie ſich unterſcheidend ergänzen, und nur die lyriſchen Dichtungen aller kunſtſinnigen Nationen zeigen die Welt auf ihren verſchiedenſten Punkten von der Subjektivität nach ihren verſchiedenſten Seiten erfaßt, durcharbeitet, poetiſch durchwühlt und ſo die Welt im Subjekt oder umgekehrt. — Wir können dies Alles ſo zuſammenfaſſen: die lyriſche Poeſie hat nicht ſowohl beſtimmten Körper als beſtimmten Duft. Man vernimmt in ihr die Perſönlichkeit und ihre Art, die Gefühlsweiſe ganzer Nationen, vereinigt mit der beſtimmten Natur der Gegenſtände, an die das Gefühl im einzelnen Fall und in herrſchender Richtung anſchießt wie eine ſpezifiſche Atmoſphäre, die man gern mit einem feinen, aber entſchiedenen Eindruck auf den Geruchſinn vergleicht. Es iſt, wie wenn man vom Weine ſagt, er habe Blume, eine beſtimmte Blume, womit man ausdrücken will, daß man das Erdreich, worin er gewachſen, die Zone, die ihn gereift, in den feinſten Nerven durchfühle. Es iſt vielleicht das höchſte, abſolute Lob, wenn man von einem lyriſchen Gedichte ſagen kann, es habe Duft. Herder hat, wie Wenige, das Organ gehabt, dieſen Duft zu finden und zu unterſcheiden.

§ 887

Der lyriſche *Stil* iſt im Unterſchiede vom epiſchen (vgl. § 869) darauf gewieſen, mehr erraten zu laſſen als auszuſprechen, vom Äußeren auf das Innere zu deuten und daher nicht in gemeſſener Ruhe zu entwickeln, ſondern raſch, abgebrochen fortzuſchreiten. Die *Kompoſition* verknüpft die Vorſtellungen nicht nach ihrer objektiven Ordnung, ſondern liebt Abſprünge, die ihren Zuſammenhang in der ſubjektiven Einheit des Gefühls haben und nur entfernt der relativen Selbſtändigkeit der Epiſode ſich nähern können. Die wirkliche Einheit liegt darin, daß ſie ein organiſches Bild

Digitized by Google

des Verlaufs einer Stimmung gibt, worin eine Bewegung durch drei Hauptmomente (vgl. § 500, 2) sich vernehmlich durchziehen wird. Diesem Gange sagt die unterbrechende und abschließende Rückkehr zum Grundtone durch den Refrain zu. Die Natur des Gefühls fordert Kürze des Ganzen.

Es wird sich zeigen, daß der Unterschied der Stile in der lyrischen Poesie nicht in der durchgreifenden Bedeutung auftreten kann wie in der epischen; wir erwähnen ihn vorläufig schon hier, um zuzugeben, daß die direkt ideale, plastische Richtung allerdings den stammelnden, sprungweisen, andeutenden Charakter nicht in dem Maße tragen wird wie die naturalistische und individualisierende; allein es wird dies nur ein sehr relativer Maß-Unterschied sein, denn die spezifische Natur des Gefühls ist sich überall gleich: sie kann sich eigentlich nicht in Worten ausdrücken und wenn sie es doch versucht, muß sie es so tun, daß man den Worten ansieht, es sei immer noch mehr zurück, als ausgesprochen ist. Je mehr ich mein Gefühl zur klaren Gestalt beredt und in flüssigem Zusammenhang herausbilden kann, desto mehr hört es schon auf, Gefühl zu sein. Wir haben gesehen, daß epische Anschauungs-Elemente, Gedanken und Willensbewegungen herbeigezogen werden, um einen Anhalt zu geben, an dem das Unergründliche zur Äußerung gelange; es muß aber eben zugleich die Unzulänglichkeit dieses Anhalts zu Tage treten, es sind Lichter, die das Dunkel nicht ganz erleuchten, sondern wieder zerrinnen und so ein Helldunkel erzeugen. Namentlich muß sich dies an dem indirekt bildlichen Elemente, den Tropen, bewähren: die lyrische Poesie wird die kühn verwechselnde Metapher dem begründenden, entwickelnden Gleichnisse vorziehen, das gerne dem Bilde die Ausführlichkeit einer über den Vergleichungszweck hinausgehenden selbständigen Schönheit zuwendet. Es bleibt also dabei, daß das ahnungsvoll nach innen Deutende, Springende, Unentwickelte recht im vollen Gegensatze gegen das Epische den allgemeinen lyrischen Stilcharakter bildet. Man sehe darauf jenes Lied und liedartige Gebet Gretchens in Goethes Faust an und beobachte, wie hier das echt lyrische Gefühl von jedem Versuche der Entfaltung, der Ausbreitung wieder in seine unerschöpfliche Tiefe zurücksinkt. Dies Stilgesetz wird sich am meisten da bewähren, wo es am meisten in Gefahr

Digitized by Google

ſein wird, nämlich in den Formen, die innerhalb der lyriſchen Poeſie epiſch zu nennen ſind, alſo die Aufgabe haben, im Zuſammenhang erzählend darzuſtellen; hier wird der lyriſche Charakter der ſcheinbar ablenkenden Aufgabe zum Trotz, alſo gerade mit doppeltem Nachdrucke ſich geltend machen. — Der allgemeine Satz führt ſogleich zu der Frage nach der Kompoſition und hier bewährt ſich, was von der Schwäche des Unterſchieds der Stile geſagt iſt, daran, daß gerade der direkt ideale, klaſſiſche Stil auf ſeiner Höhe am vollſtändigſten ausgebildet hat, was man die lyriſche Unordnung nennt. Sie hat ſich vorzüglich in der Ode feſtgeſetzt; Pindar komponiert wahrhaft labyrinthiſch, knüpft Fäden an, läßt ſie wieder fallen und flicht ſie erſt am Ende ſo zuſammen, daß die Bedeutung klar wird (vgl. u. A. Otfr. Müller, Geſchichte der griechiſchen Literatur B. 1, S. 409 ff.). Dieſe vielbeſprochene Art der Anlage, das Abſpringen zu weit voneinander entlegenen Gegenſtänden, das ſcheinbar geſetzloſe, der bloßen Einbildungskraft angehörige Spiel der Verknüpfung der Vorſtellungen erklärt ſich leicht daraus, daß die wirkliche Ordnung eine ſubjektive iſt und die objektiven Elemente aus dem Einem Geſichtspunkte der Stimmung verbindet. Dieſe ſchwebt über der Welt, wie ein Magnet, an den auf Koſten des ſächlichen Zuſammenhangs Jedwedes anſchießt, was eine weſentliche Seite der Beziehung zu ihm hat, oder ſie kann mit dem ſchwebenden Vogel im Anfange von Goethes Harzreiſe im Winter verglichen werden: „Dem Geier gleich, der auf ſchweren Morgenwolken mit ſanftem Fittich ruhend nach Beute ſchaut, ſchwebe mein Lied!“ Man wird ſich hierüber klare Rechenſchaft geben, wenn man an ſich ſelbſt beobachtet, wie im Zuſtande entſchiedener Gefühlsſtimmung die Phantaſie umherſchweift, als handle ſie, vom Denken nicht überwacht, ganz willkürlich für ſich; man wird ſich zuerſt wundern, wenn man ſich darauf beſinnt, bei wie fremdartigen Gegenſtänden ſie herumgeirrt iſt, hernach aber ſich überzeugen, daß ſie im Dienſte des Einen Grundgefühls gehandelt hat. Der Wahnſinn als fixe Idee iſt ein krankhafter Verluſt des ganzen Geiſtes in dieſen Zuſtand, dem die Kunſt als einem Zuſtand unter andern freie äſthetiſche Form gibt: er ſieht alle Dinge außerhalb der richtigen Ordnung nur im Zuſammenhang mit Einer habituell gewordenen Vorſtellung, Empfindung; Blitz, Donner, Sturm und Regen, Edgars Erſcheinung, Gloſters feinen Hut und alles Andere bezieht Lear nur

Digitized by Google

auf den Undank seiner Töchter. Die Phantasie kann auf dieser scheinbaren Irrfahrt bei diesem oder jenem Bild auch länger verweilen, als der sprungweis bewegte Charakter der Dichtung es zuzugeben scheint, und man kann dies Episode nennen. Dahin gehören z. B. die mythischen Erzählungen Pindars, wie die des Argonautenzugs im Pythischen Gedicht auf den Kyrenäischen König Arkesilas, allein das herrschende Gefühl ruft die Phantasie von diesem Verweilen doch ungleich rascher zurück als die epische Anschauung; so im gegebenen Beispiele, wo jenes Bild nur dient, die Größe des Kyrenäischen Königsgeschlechts durch den Ruhm der Argonauten, von denen es abstammt, zu verherrlichen. In der modernen Lyrik werden solche epischodenähnliche Stücke weit kürzer sein, weil der subjektive Charakter hier überhaupt das Anschauungs-Element weit mehr in die Enge zusammenzieht, man kann sagen, weil sie echter lyrisch ist. Die Einheit des lyrischen Gedichts ist denn wesentlich Ton-Einheit und es gleicht jener Richtung in der Malerei, welche nicht nur die Schönheit der Zeichnung, sondern überhaupt den Wert der Gegenstände gegen den Stimmungston zurückstellt. Wir sind aber jetzt im Elemente des zeitlich Bewegten: die Ton-Einheit muß also in Ton-Unterschiede sukzessiv auseinandergehen und kann als Einheit von diesen ebensosehr Bewegungs-Einheit heißen. Ein bestimmtes Gefühl soll im Liede den Weg gehen, den ihm seine Natur vorschreibt, und nicht ruhen, bis es erschöpft ist. Es bedarf keines Beweises, daß auch hier der Dreischlag von Anfang, Mitte, Schluß, wie wir ihn für alle Komposition als organisch gegeben aufgestellt haben, das Grundgesetz der Gliederung bilden wird: Anschwellen, Ausbrechen, sich Beruhigen ist der natürliche Verlauf jeder besonderen Stimmung. Doch können diese Elemente verschiedene Stellungen zueinander eingehen und zu der Verschiedenheit dieser Stellung kommt noch die Verschiedenheit der Mischung des Gefühlsklangs mit den Anschauungs-Elementen, dem Gedankenmäßigen (Gnomischen) und dem Hindringen gegen den Willens-Entschluß. Das letzte der drei Momente, die Beruhigung, kann natürlich die mannigfaltigsten Formen annehmen, ist nicht notwendig eigentliche Besänftigung, besteht aber wesentlich immer darin, daß das Gefühl eben in der Selbstdarstellung sich läutert, idealisiert. Pilgers Morgenlied von Goethe (Nachgelassene Werke B. 16), das wir oben in anderem Zusammenhang angeführt,

Digitized by Google

enthält den Dreiſchlag der Momente in der einfachen Weiſe, daß im erſten Satze der Anblick von Lilas Wohnung, obwohl im Morgennebel verhüllt, Bilder ſeliger Erinnerung im Dichter weckt; nun folgt ein zweiter Satz, zuerſt epiſch der erſten Begegnung gedenkend, dann raſch zu dem Gefühle der rauhen Wildheit des Trennungsſchmerzes übergehend und dieſem Schmerze kühn den männlichen Willen entgegenſtellend, im letzten Satze aber beruhigt ſich dieſer Sturm nicht im Erlöſchen der ſchmerzvollen Stimmung, ſondern im Verklären derſelben zur allgegenwärtigen Liebe. Dies iſt allerdings die einfachſte, allgemeinſte Form des Verlaufs; allein die Beruhigung kann auch in einem vollen, ſtürmiſchen Ausbruch des Gefühls liegen und dann haben wir die Umſtellung, daß das zweite der drei Momente, wie ſie oben aufgeführt ſind, an den Schluß tritt; ſo ſchließt Gretchens Lied „Meine Ruh' iſt hin" mit dem ſtürmiſchen Wunſche, an den Küſſen des Geliebten, zu dem die wühlende Sehnſucht ſie drängt, zu vergehen: vorher zurückgehalten, gepreßt, erſtickt ſtürzt hier das Grundgefühl gewaltſam wie durch eine Schleuſe hervor, die ſich dadurch geöffnet hat, daß die arme Verlaſſene das Bild des Geliebten im vollen Glanze, wie die Liebe ſchaut, ſich vergegenwärtigt hat. Dies iſt nun freilich keine Beruhigung im gewöhnlichen Sinn, aber als höchſter Ausdruck der Sehnſucht doch ein idealer Abſchluß. In Mignons Lied „Kennſt du das Land" ſteigert ſich die Sehnſucht in ununterbrochener Folge; in drei Strophen ſtellt ſich einfach die Dreigliederung dar; die erſte malt die Natur Italiens, die zweite ſeine Kunſt, und hier hängt ſich an das vorſchwebende Bild die dunkle Erinnerung der dort verlebten Kindheit; dadurch befeuert ſich in der letzten Strophe die Sehnſucht, die Phantaſie ſucht den Weg zu dem Ziele derſelben und findet ihn in einem der Alpenpäſſe, deſſen wilde Gebirgswelt recht der zum Gipfel angelangten Heftigkeit des Wunſches entſpricht, und mit dieſem beſchleunigten Pulſe ſchließt das Lied. Dagegen ſtellt ſich in Goethes Gedicht „Raſtloſe Liebe" der ſtürmiſche Ausbruch an den Anfang, bildet den erſten Satz: der Dichter möchte dem Gefühl einer neuen Liebes-Anziehung ſich entreißen, ſtürzt dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen; im zweiten Satze gibt er ſich davon Rechenſchaft, aber wir ahnen ſchon, daß die Schmerzen, denen er entfliehen will, nicht ſo unwillkommen ſind: „alle das Neigen von Herzen zu Herzen, ach!

Digitized by Google

wie so eigen machet das Schmerzen!", und im dritten Satze hat er sich in das Glück ohne Ruh' ergeben und erkennt der Liebe, aus der es kommt, die Krone des Lebens zu: erst jetzt, mit diesem Geständnis ist ausgesprochen, was dem Anfange noch verschwiegen zu Grunde liegt. — Diese Winke mögen hinreichen, zum weiteren Nachdenken über die lyrische Komposition und die mancherlei Umstellungen ihrer Glieder anzuregen; sie wären leicht zu vermehren, namentlich wenn wir auf die Form eingehen wollten, die eine Handlung erzählt und hiemit an das Aristotelische „Anfang, Mitte und Schluß" in ähnlicher Bestimmtheit gewiesen ist wie Epos und Drama. Wesentlich ist aber hier noch das Moment einer wiederkehrenden Unterbrechung des lyrischen Verlaufs, die denn auch am Abschlusse noch ihr Recht behauptet, hervorzuheben: es ist der Refrain, wie ihn besonders das germanische Volkslied und die durch es verjüngte Kunstpoesie liebt. Er ist zunächst überhaupt Ausdruck davon, daß das Gefühl sich in Worten eigentlich nicht auszubreiten, darzustellen vermag; so wird in Gretchens schon besprochenem Liede: „Meine Ruh' ist hin" der erste Vers, der das Thema hingestellt hat, zum wiederkehrenden Strophen-Abschluß, zum Refrain: es ist ein mattes Zurücksinken von dem Versuche einer ausführenden Schilderung des Zustandes einer liebenden Seele, die ihr Zentrum verloren hat, aber am Schlusse kann er hier nicht wiederkehren, da, entflammt am Bilde des Geliebten, das Gefühl sich Luft gemacht hat und ins Weite ergießt. Dagegen in Gretchens Gebet faßt er als Anfang und Schluß das Ganze ein; hier ist er der Ausdruck davon, daß die Verzweiflung nur bei der göttlichen, mitfühlenden Liebe Hilfe suchen kann, er ist aber am Schluß etwas verändert, ein heftigeres Flehen. Der Refrain trägt durch seine Einschnitte zu der sogenannten lyrischen Unordnung bei, denn unvermittelt durchbricht er die Versuche des Gefühls, zur objektiven Anschauung überzugehen; aber in Wahrheit stellt er wie eine wiederkehrende Melodie die Einheit des Grundtones aus den Wechseln und Unterschieden her; zugleich ist er ein Ruhepunkt: das Gemüt hält sich an ihm fest in dem bodenlosen Wogen der Empfindung. Allerdings kann er auch aus bloßen Naturlauten, Interjektionen bestehen; die Bedeutung eines durchgehenden Bandes zum Festhalten der Grund-Empfindung bleibt ihm dann in dunklerer, der Musik enger verwandter Weise. Das Kinderlied und Handwerkslied spielt gerne

Digitized by Google

mit dieſer Form, um eine Körperbewegung auszudrücken, die der Geſang begleitet; die Kunſtpoeſie wird in Nachbildungen leicht kindiſch. — Daß die lyriſche Dichtung auf Kürze angewieſen iſt, geht aus der Natur des Gefühles hervor, wie wir auf ſie dieſelbe Forderung ſchon in der Lehre von der Muſik § 764 begründet haben.

§ 888

Die lyriſche Poeſie iſt durch ihre Bedeutung als Wiederkehr des Standpunkts der empfindenden Phantaſie in der dichtenden beſonders eng auf die rhythmiſche Form gewieſen; ſie führt ihrer Natur nach zum Strophenbau, bildet ihn kunſtreich zu einer Vielfältigkeit verſchlungener Gliederungen fort, verbindet Strophen zur Strophengruppe, deren Kompoſition naturgemäß zu einer Gliederung von drei Sätzen neigt, endlich Strophengruppen zu größeren Ganzen. Die Grundforderung aber iſt, daß Ton und Gang der Stimmung ſich in der äußern Form treu ausſpreche, und dieſes Verhältnis ſoll nicht unter allzuviel Kunſt leiden. Weſentlich entſpricht dem Charakter der lyriſchen Dichtung der Reim. Die Verwandtſchaft mit der Tonkunſt wird in ihr zur wirklichen Verbindung durch muſikaliſchen Vortrag.

Die lyriſche Dichtung iſt enger an den Gehörsſinn gewieſen, weil ſie an das Bewußtſein zwar anknüpft, aber ihren Gefühls-Inhalt ihm nicht völlig zu erſchließen vermag, der Ton und ſeine Kunſtbildung aber eben die Sprache des Gefühls iſt. Doch führt dies nicht unmittelbar auf den eigentlich muſikaliſchen Vortrag; die rhythmiſche Form in ihrem Unterſchiede von der Muſik und ihrer tiefen Verwandtſchaft mit derſelben iſt eben der Punkt, worin der Anteil des Bewußtſeins, durch den jene Kunſt dem Gefühle Wort-Ausdruck gibt, mit dem reinen Bewegungsleben des Gefühls geeinigt erſcheint. Die verſchlungenen, mit Bild und Gedanke durchſchoſſenen Wege und Gänge des Gefühls führen nun naturgemäßer zu kunſtreichen rhythmiſchen Gebilden; es tritt an die Stelle der fortlaufenden epiſchen Versreihe eine Verbindung von Reihen zu ſelbſtändigen kleineren Ganzen, zu Strophen, und eine Aufeinanderfolge von Strophen wie

Digitized by Google

dort von einfachen Reihen. Von jeher haben die Strophen dazu geneigt, den Weg des Gefühls dadurch bestimmter darzustellen, daß sie durch eine nach Länge oder Kürze überhaupt oder auch metrisch ungleiche Zeile ihre zusammengestellten Reihen abschlossen und damit das Ausatmen des Gefühls schlechthin oder das Ausatmen mit einem kurzen neuen Aufschwunge darstellten. Es war zuerst der Pentameter, der im elegischen Versmaße zum Hexameter trat als „melodisches Herabfallen der flüssigen Säule, die im Hexameter gestiegen ist", es war dann der Epodos in verschiedenen Formen. Allein der Doppelschlag von Steigen und Sinken ist nur die allgemeinere Seite des Gefühlslebens; die Stimmung hat ihren innern Verlauf und wir haben in § 887 auch von ihm gesagt, daß sich derselbe naturgemäß durch drei Momente bewegen wird. Als sich die Lyrik in der dorischen Chorpoesie immer kunstreicher ausbildete, stellte sich denn auch die Dreigliederung in den drei Sätzen: Strophe, Antistrophe und Epode dar. Die Minnepoesie des Mittelalters hat dieselbe Kunstform in den zwei Stollen, die der Aufgesang hießen, und dem Abgesang ausgebildet; unter den neueren Bildungen sind es namentlich mehrere italienische, die in der Verschlingung ihrer melodischen Bänder den Abschluß durch einen zwei vorangehenden Sätzen ungleichen Satz lieben, so die achtzeilige Stanze und das Sonett. Die antike Lyrik ist nun zu äußerst kunstreichen Bildungen in der einzelnen Strophe fortgegangen und hat Gruppen von Strophen mit andern zu Einer großen verbunden: eine Höhe, die jedoch bedenklich die Grenze des richtigen Maßes berührt. Es ist nämlich der Konsequenz, zu welcher der erste Teil unseres Paragraphen führt, ihre Schranke zu setzen; denn bis auf einen gewissen Grad getrieben ist das Kunstreiche der rhythmisch-metrischen Form nicht mehr Ausdruck, sondern Abzug, Ableitungskanal der Innigkeit der Empfindung: die Form wächst nicht mehr mit dem Inhalt, sondern fordert Interesse für sich und stiehlt ihm seine Wärme. Die Alten, bei denen überhaupt die äußere Kunstform mehr als eine selbständige Welt der Schönheit bestand (vgl. § 859), konnten hierin ungleich weiter gehen als die Neueren, ihr Formgefühl war als solches so warm, daß sie, wenn sie auch die Form mit Verlust an Interesse für den Inhalt fühlten, doch innig fühlten. Wir werden zudem sehen, mit welchen andern Seiten des unterscheidenden Charakters ihrer lyrischen Poesie dies zusammen-

Digitized by Google

hängt. Dagegen schlug die ähnlich kunstreiche Ausbildung der lyrischen Formen im Minnegesang auf der Höhe, zu der sie sich steigerte, in unzweifelhafte Erkältung des Gefühls, in konventionelles Spiel und stabilen Kultus bestimmter Empfindungen um und es bedurfte der ganzen Schlichtheit des später aufblühenden Volksliedes, um zur Wahrheit zurückzukehren. Die Künstlichkeit der romanischen und mohammedanisch orientalischen Formen wird uns nötigen, dieser Lyrik ihre Stelle jenseits der Mitte wahrer Innigkeit anzuweisen. Was namentlich die größeren Strophensysteme betrifft, so tritt an ihre Stelle in der neueren Poesie natürlicher das Zyklische, der Kranz von Gedichten, den der gemeinschaftliche Inhalt einer umfassenden Gefühls-Situation oder Lebensepoche an geistigem Bande zusammenhält. — Das einfach Wesentliche bleibt immer, daß der Stimmungston im Rhythmus reinen Ausdruck finde. Wir zeigen die rechten Wege durch einen Blick auf Goethesche Balladen. „Der Fischer" ist durchaus antithetisch gebaut; jede Strophe besteht aus zwei kleineren vierzeiligen. Das Maß ist jambisch, also anwachsend, andringend, aber je auf eine längere Zeile folgt eine kürzere: ein Zweischlag, der auf die Anschwellung ein Gefühl des Zurücksinkens folgen läßt; die meisten der Langzeilen aber zerfallen durch eine Diärese in zwei Dipodien, z. B.: „das Wasser rauscht, das Wasser schwoll"; „halb zog sie ihn, halb sank er hin". So geht durch das Ganze das Gefühl des anschlagenden und zurücksinkenden Wellenspiels recht das Gefühl des Wassers und des süß, schwindlicht Verlockenden, was es hat. „Der Gott und die Bajadere" besteht aus Strophen, die je wieder aus zwei vierzeiligen gebunden sind, aber auf jede ganze Strophe folgt eine dreizeilige, die sich zu jener wie der Abgesang zum Aufgesang mit seinen Stollen verhält, übrigens durch den Schlußreim, welcher mit dem der größeren Strophen gebunden ist, sich an diese anflicht. Jene sind trochäisch und drücken durch dieses Maß bald das Hohe der Herabkunft des Gottes, bald das sicher Kontinuierliche des Fortschrittes von den ersten Anlockungen und Erweisungen der Liebe bis zum tragischen Ende aus. Die kürzeren Abschlußstrophen dagegen bestehen aus längeren daktylischen Zeilen mit Vorschlag und trochäischem Schluß; sie schießen hervor, als habe das Gefühl in den Hauptstrophen nicht genug Raum gehabt, sich zu dehnen; in der ersten bezeichnet dieser Rhythmus nur

Digitized by Google

das schnell Wechselnde in Mahadöhs Erdreisen, in der zweiten schlägt er zum lieblichen Tanz und Zimbel-Klang als beschleunigter Puls, in der dritten drückt er die dienstwillige Geschäftigkeit des Mädchens und die Freude des Gottes aus, in der vierten klingt er ängstlich anwachsend im Gefühle der steigenden Schärfe der Prüfungen, in der fünften atmet er befriedigte Lust, in der sechsten bricht er stoßweise durch wie die Verzweiflung, womit die Bajadere unter die Begleiter des Leichenzugs stürzt, in der siebenten scheint er unter dem tragischen Inhalte des Priestergesangs in dunkler Bangigkeit zu zittern, in der achten ist er ganz Klage und in der neunten schwebt er mit dem verklärten Paare beschwingt zum Himmel empor. Dagegen betrachte man „die Braut von Korinth"; ihre Atmosphäre ist schwüle Bangigkeit, es liegt wie ein bleierner Druck auf ihr; zwei kürzere Zeilen vor dem Schlusse der Strophen scheinen unter diesem Drucke nicht weiter zu können, den wiederholten Ansatz zu hemmen, den Atem einzuhalten, der dann, wie wenn der Eintritt eines erwarteten Schrecklichen ihn befreite, in einer abschließenden längeren Zeile, doch wie die andern in schweren trochäischen Wellen aushaucht, und erst in der letzten Strophe wird die Rezitation diesem rhythmischen Ende einen leichteren, schließlich entlastenden Ton geben. Ähnlich verfolge man, wie die kurzen Zwischenstrophen im „Zauberlehrling" bald die unwillkommene Stetigkeit des Fortwirkens der Zauberkräfte, bald die drollig angstvolle Hast des Lehrlings, bald den ordnenden Befehl und die Lehre des Meisters ausdrücken. — Wir haben hier überall Strophenbildungen, die das Einfache verlassen, ohne zu verwickelt zu werden, und namentlich ist es der Reim, der die übersichtliche Haltung sichert. Es erhellt aus Allem, was über den Charakter des Lyrischen gesagt ist, daß er in dieser Dichtart die Bedeutung, die ihm in § 860, s zuerkannt ist, im engsten Sinne behauptet. Er ist wesentlich stimmungsvoll und man kann sagen, daß die lyrische Form ihren Beruf, ganz Kunst der poetischen Stimmung zu sein, erst mit ihm erreicht habe. Das Verhältnis der lyrischen Dichtung zur Musik ist schon in § 839, s berührt. Das Epos ist zum rezitierenden Vortrag, das Lied zum Gesange bestimmt. Die innige Analogie zwischen diesen ist in aller Volkspoesie wirklicher, untrennbarer Bund. Die griechische Lyrik hob ihn auch als Kunstpoesie nicht auf, sondern wuchs und vervoll-

Digitized by Google

kommnete sich durchaus zugleich mit der musikalischen Kunst, mit den Instrumenten, und in der chorischen Form trat der Tanz hinzu, der die schwierig verschlungenen Maße auch in die räumliche Figur übersetzte und dem Auge vortrug. Man muß sich dies veranschaulichen, um sich klar zu machen, welche Fülle stimmungsvollen Genusses dem Griechen schon in der Form lag. Namentlich hatten Strophe, Antistrophe und Epodos die Tanzfigur der Evolution, ihrer Abwicklung und des Stillstandes zur Grundlage. Nachdem nun die moderne Bildung das Band gelöst hat, ist die Lyrik der Kunstpoesie zunächst zum Lesen bestimmt, doch ist hier die Trennung vom Sinnlichen ungleich härter als im Epischen, wie es vom öffentlichen Platze, wo einst der Rhapsode horchenden Volksmassen mit heller Stimme vortrug, in die Stube zurückgetreten ist. Mindestens gut deklamiert wollen wir das lyrische Gedicht hören; allein je stimmungsvoller, je echter lyrisch, desto weniger freilich kann dies genügen, ja desto weniger paßt es. Es gibt eine lyrische Poesie und wir werden ihr ihre Stelle anweisen, die deklamatorischen Charakter hat, aber wer keine Erzeugnisse aufzuweisen hat, die wie Gesang klingen, zum Gesang auffordern, dem Komponisten entgegenkommen, der hat sich nicht wahrhaft als lyrischer Dichter bewährt; seine Werke wurzeln nicht im reinen Elemente der Stimmung.

2. Die Arten der lyrischen Dichtung.

§ 889

Der Einteilungsgrund für die Arten der lyrischen Poesie liegt in den verschiedenen Schritten des Prozesses, durch welchen das Gemüt den Weltinhalt in sein inneres Leben verwandelt; der Unterschied des Objektiven und Subjektiven tritt also hier in eigentümlicher Bedeutung auf und begründet drei Formen: eine Lyrik des *Aufschwungs* zum Gegenstande, eine andere des reinen *Aufgehens* des letzteren im Subjekte und eine dritte der beginnenden und wachsenden *Ablösung* aus ihm oder der *Betrachtung*. Die andern Einteilungsmomente (vgl. § 864), namentlich das auf den Unterschied der Stile begründete, berühren sich vielfach

Digitized by Google

mit dieſem entſcheidenden, ohne mit ihm zuſammenzufallen, ſie treten vielmehr weſentlich auch neben ihm in Geltung.

Der innere Grund der bekannten Schwierigkeit der Einteilung des lyriſchen Gebiets iſt natürlich der Mangel des eigentlich Objektiven: wo ein gegenſtändliches Weltbild gegeben wird, treten eingreifende Unterſchiede des Standpunkts mit dem Erfolg auf, daß die Welt in verſchiedenem Ausſchnitt, Umfang, daher in erkennbar feſtem Unterſchiede der Kompoſition, der Behandlung, der ganzen Form zur Darſtellung kommt; wo dagegen das Subjekt nur die Welt in ſich, als in Empfindung verwandelte ausſpricht, da gerät Alles ins Fließende und iſt die notwendige Folge eine unüberſehliche Vielheit der Formen, deren jede Stimmung in jedem Moment eine neue erfinden kann. Die Stimmungen ſelbſt aber ſind unendlich nach Individuen und Momenten und jede einzelne unendlich wieder gemiſcht; nur Ein großer Haupt-Unterſchied läßt ſich aufweiſen, nämlich eben derjenige, den der Paragraph aufſtellt und den wir ſogleich erläutern, aber mit dem Vorbehalte, daß die genauere Benennung der Formen nicht eine beſtimmte Geſtalt, ſondern nur einen Ton, einen Charakter bezeichnen kann: das Hymnen-, das Liederartige uſw. Wir haben die epiſche Poeſie nach dem Unterſchiede der Stile eingeteilt und dadurch gewonnen, daß die logiſche Folge im Allgemeinen zugleich als die geſchichtliche erſchien. In einer Kunſtform ohne eigentliche Objektivität kann der Stilgegenſatz eine ſo durchgreifende Bedeutung nicht haben. Es wird ein ſolcher natürlich auftreten: der plaſtiſch-ideale Stil wird objektiver in ſeiner ganzen Haltung ſein und ebendarum mehr entwickelnd, weniger unruhig verfahren, mehr Gedanken-Elemente beimiſchen, er wird vermöge dieſer Eigenſchaften ſeinen Standpunkt weniger in jener Mitte einnehmen, wo der Inhalt rein in lauter Stimmung aufgeht, ſondern mehr in der erſten und dritten unter den Formen des Prozeſſes, die der Paragraph unterſcheidet, wogegen der charakteriſtiſche Stil recht entſchieden der rein lyriſchen Mitte angehören wird; dieſer Unterſchied wird ſich alſo mit unſerer auf das Allgemeine des innern Prozeſſes gegründeten Einteilung berühren, aber nur teilweiſe in einer Art, worin die logiſche Ordnung zugleich die hiſtoriſche iſt, er wird nicht mit ihr zuſammenfallen, vielmehr es wird ſich zeigen, daß, obwohl die eine Stilrichtung mehr auf dieſer, die andere auf jener Stufe des Prozeſſes ihre Stel-

Digitized by Google

lung hat, doch auf jeder Stufe jede von beiden auftritt und Unterſchiede innerhalb derſelben begründet. — Es könnte ſich fragen, ob nicht der Unterſchied der Auffaſſungs-Arten der Phantaſie (bildend, empfindend, dichtend), welcher die Einteilung der Zweige überhaupt bedingt, hier, im Lyriſchen, auch als Grund für die Unter-Einteilung einzuführen ſei. Allein die Subjektivität bildet zu ſehr den Charakter des ganzen Zweiges, als daß dieſer Unterſchied hier von durchgreifender Kraft ſein könnte. Es wird ſich allerdings finden, daß die erſte der Formen, wie ſie ſich nach unſerer Einteilung unterſcheiden, mehr epiſche Elemente hat, von der zweiten erhellt bereits, daß ſie im engſten Sinne lyriſch zu nennen iſt, die dritte durcharbeitet das Gefühl mit der überwachſenden geiſtigen Beſinnung und könnte ſo in gewiſſem Sinn als dichtend bezeichnet werden; allein im Ganzen und Weſentlichen iſt dieſer Unterſchied demjenigen, den wir aus dem Prozeſſe der Empfindung entnehmen, nur verwandt und ähnlich, keineswegs gleich. Dies ergibt ſich, wenn wir den letzteren nunmehr genauer, wiewohl nur in vorläufiger Kürze, anſehen. Vorbereitet iſt die Sache ſchon in § 864, wo geſagt iſt, daß in der Unter-Einteilung auf einem Punkte der Unterſchied des Objektiven und Subjektiven in neuer, eigentümlicher Bedeutung ſich geltend mache. Wenn im engſten Sinne lyriſch diejenige Form iſt, in welcher der gegenſtändliche Inhalt des Lebens ganz in Empfindung verwandelt aus dem Subjekte ſpricht, ſo wird dieſe reine Mitte naturgemäß zwei Extreme neben ſich haben: auf dem einen wird die Verwandlung noch nicht ganz vollzogen ſein, auf dem andern nicht mehr in ihrer vollen Reinheit beſtehen; was aber zunächſt als Zeitbezeichnung erſcheint, wird ſich, wie überall in den weſentlichen Sphären des Geiſtes, zugleich als bleibende, notwendige Form fixieren. Die eine dieſer Formen, welche *vor* die Mitte fällt, iſt objektiv in dem Sinne, daß das Subjekt nicht wagt, nicht vermag ſein Objekt ganz in ſich hereinzuziehen, daß es nur zu ihm ſich erhebt, an es hinſingt, zu ihm aufſingt. Man ſieht, daß hier Objektivität etwas Anderes bedeutet als gegenſtändliche Darſtellung im Sinne der bildenden Phantaſie; es iſt darunter allgemein zu verſtehen, daß bei aller Begeiſterung der Gegenſtand außer und über dem Subjekte bleibt; allerdings aber wird in der Behandlung die Objektivität in dieſem Sinn Objektivität in jenem Sinne mit ſich bringen. In der mittleren Form dagegen ſingt der Inhalt, ganz Gefühl, Stimmung geworden, ſo unmittelbar,

Digitized by Google

als wäre kein Prozeß der Durchdringung vorhergegangen, aus dem Subjekte heraus. Diese Form ist also die schlechthin subjektive. Es wird sich zwar zeigen, daß sie das Objektive im Sinne der bildenden Phantasie, des Epischen, nicht ausschließt, daß vielmehr gewisse Gebilde der lyrischen Dicht-Art, worin dies Element recht bestimmte Gestalt annimmt, gerade ihr angehören; aber eben hier, wo der Stoff objektiv gesetzt ist, wird die Behandlung um so entschiedener den rein subjektiven Empfindungscharakter tragen. Da demnach sowohl jene erste als auch diese zweite mittlere Form epische Anschauungs-Elemente zur Ausbildung bringt, freilich jede auf ganz andere Weise, so leuchtet ein, daß die Einteilung der Hauptformen nicht auf dieses Moment gegründet werden kann, vielmehr objektiv und subjektiv hier etwas Anderes bedeutet als bildend und empfindend. Im andern Extreme, in der dritten Form, klingt das Gefühl aus, kühlt sich leise zur Betrachtung ab, allein solche Auflockerung gegen den Gedanken hin ist doch etwas spezifisch Anderes, als was wir dichtende Phantasie nennen; diese stellt die Welt als eine im engsten Sinn geistig bewegte dar, aber das intensiv Geistige diese Auffassungs-Art ist an sich durchaus nicht mit dem Verhalten zu verwechseln, worin die Betrachtung die Oberhand gewinnt. — Es errät sich nun leicht, daß diese Formen in enger Beziehung auch zum Unterschied der Stoffe stehen, doch kann auch der Zweifel nicht eintreten, ob nicht auf dieses Moment die Einteilung zu gründen sei; denn wiewohl die eine Form mehr zu dieser, die andere mehr zu jener Sphäre von Stoffen neigt, so greift dies doch keineswegs durch, vielmehr umgekehrt, die Formen greifen durch den Unterschied der Stoffe wieder durch und wenn z. B. die Lyrik des Aufschwungs nicht wohl anmutigen, leichten, zierlichen Inhalt behandeln kann, so eignet sich doch die Lyrik der reinen Empfindung sehr wohl erhabenen an und die der vortretenden Betrachtung dehnt sich ohnedies offenbar über jederlei Gegenstand aus. Hiemit haben wir auch bereits den Unterschied der Grundgegensätze im Schönen (Stimmungs-Unterschiede der Phantasie im allgemeineren Sinne: einfach schön, erhaben, komisch) berührt; da aber trotz der sichtbaren Beziehung der ersten Form auf das Erhabene, der zweiten auf das Anmutige schlechthin einleuchtet, daß die zweite auch erhaben sein kann und daß doch zugleich sie vorzüglich das Komische ergreifen wird, und daß die dritte sich über die Stimmungen wie über die Stoffe frei verbreitet, so gibt

Digitized by Google

es auch keine etwaige Meinung zu widerlegen, welche das Lyrische nach diesem Prinzip einteilen wollte. — Was endlich die geschichtliche Ordnung betrifft, so bringt es der Charakter des Lyrischen mit sich, daß sie in der logischen Einteilung zerworfen wird. Am meisten wird dies mit dem Orientalischen der Fall sein, das in der Lyrik eine ganz andere Stelle einnimmt als in den Hauptgebieten der Kunst im Großen, wogegen die sukzessive Folge des Klassischen und Neueren mit der logischen mehr, aber keineswegs konsequent, zusammenlaufen wird. — Wir bemerken nur noch, daß Hegels Einteilung einen Ansatz der unsrigen enthält, ihn aber nicht vollzieht, da in ihr die dritte Form, die betrachtende Lyrik, als Unterabteilung dessen auftritt, was wir als mittlere Form setzen, nämlich des Liederartigen, dagegen die Ode, die wir ganz anders stellen werden, den mittleren Platz einnimmt (s. Ästhetik T. 3 S. 458, 465).

§ 890

In der Lyrik des Aufschwungs erscheint der Inhalt dem 1
Subjekte wesentlich als ein erhabener, so daß es ihn nicht in sich hereinzuziehen und ganz in Gefühlsleben umzusetzen vermag; er bleibt außer ihm, also objektiv, und es singt, in seinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf: das Hymnische. Diese Form 2
entspricht vorzüglich der klassischen Poesie; ihr direkt idealer, plastischer Stil bildet hier das epische Element nebst dem gnomischen in der breitesten Entwicklung aus, welche das Lyrische zuläßt. Dies verändert sich auch in den spezielleren Formen der Dithyrambe und der Ode nicht, in welchen der subjektive Prozeß zu der Trunkenheit der ersten Aneignung des übergewaltigen Inhalts und dann zu der kunstvollen Bemeisterung dieses Zustands fortgeht. Die orientalische Hymnik ist ungleich subjektiver und ebenso, 3
obwohl in anderem Tone, die romantische und die moderne.

1) Der Inhalt „erscheint als ein erhabener", d. h.: das Hymnische gehört dem Bewußtsein an, das die Kräfte, welche die Welt bewegen, ihrer Ausbreitung und Zerstreuung im einzelnen Wirklichen entnimmt und als absolute Mächte, als Wesen für sich, als Hypostasen sich gegen-

Digitized by Google

überſtellt. Es erhellt ſogleich, daß die Form der lyriſchen Poeſie, welche ſich darauf gründet, vorzüglich dem götterglaubigen, dem mythiſchen Bewußtſein angehört, aber keineswegs allein; vielmehr kann auch der Geiſt, der durch die Aufklärung die Welt entgöttert hat, jenen großen, zuſammenfaſſenden, eine Idee von ihrer Verwirklichung im Einzelnen getrennt für ſich hinſtellenden Akt vornehmen; ein ſolches modernes Gedicht wird uns eigentlich faktiſch zeigen, wie der Götterglaube entſtanden iſt, mag es nun zur eigentlichen Perſonifikation fortgehen oder nicht. Sei es die Freundſchaft, die Freude, jede große ſittliche Empfindung, ſei es eine Naturkraft, die als eine ſelbſtändige Macht angeſchaut wird, ohne daß eine eigentliche Perſonbildung einträte: die Vollziehung dieſes Schrittes ſcheint immer in nächſter Nähe zu ſchweben, wie in Hölderlins herrlicher Hymne an den Äther ohne ausdrückliche Perſonifikation die Alles umſpannende, nährende, labende Naturpotenz zu einem Gott wird. Dies verändert ſich nicht, wenn Fürſten, Helden, Landſchaften, Städte, Handlungen, furchtbare Ereigniſſe, einzelne gewaltige Natur-Erſcheinungen beſungen werden: ſie wachſen in der ganzen Auffaſſung und Behandlung, ſowie durch die ſpeziellern Anknüpfungen an abſolute Mächte, an Götter, ſelbſt zu Göttern an, der Weg iſt nach dieſer Seite hin nur ſozuſagen analytiſch, bei der unmittelbaren Wendung an das Göttliche ſynthetiſch. Keineswegs wird nun durch die Objektivität in dieſem Sinn einer erhabenen Form das Lyriſche aufgehoben; vielmehr gerade weil vor der Übermacht des Gegenſtands das Subjekt zu verſchwinden droht, weil ſie auf ſein Empfindungsleben drückt, ſo ringt dies, in ſeinen Tiefen erſchüttert und aufgeboten, um ſo gewaltiger und ſchwellt ſich an, dem Gegenſtande näher zu kommen und ihn ſo zu bewältigen, daß ſeine unendliche Größe als ganz vom Dichter empfunden erſcheint, es bewegt ſich um ihn, häuft Prädikat auf Prädikat, muß aber doch am Ende geſtehen, daß es ihn nicht erſchöpft hat, wie Haller am Schluſſe ſeiner Hymne auf die Ewigkeit von dieſer ſagt: er ziehe die Millionen Zahlen ab und ſie ſtehe ganz vor ihm; ſo löſt ſich der Verſuch der Bewältigung ſchließlich in die reine Ausrufung auf und das Verſtummen in dieſer iſt eben echt lyriſch. Es bleibt bei einem Hinan- und Hinaufſingen an den Gegenſtand. Dies iſt ein Tadel, wenn man vom Lyriſchen überhaupt ſpricht, nicht, wenn es in beſonderem Sinne von einer ſeiner Formen ausſagt. Nur wo dieſe Form einſeitig in einer ganzen Epoche, wie

Digitized by Google

in der Zeit nach Klopstock herrscht, erscheint sie als Mangel. Sie hat das ganze Recht des Erhabenen.

2) Es folgt zunächst aus dem mythischen Charakter des Hymnischen, daß dasselbe vorzüglich der klassischen Lyrik als naturgemäßes Element entspricht. Der Begriff des Objektiven, wie er dieser Gattung des Lyrischen zu Grunde liegt, ist zwar, wie wir zum vorhergehenden Paragraphen gezeigt haben, von der allgemeinen ästhetischen Bedeutung, wie wir ihn sonst anwenden, verschieden, allein unbeschadet dieses Unterschieds tritt hier notwendig ein inniger Zusammenhang ein: eine Lyrik, die dem Verhalten des Bewußtseins nach ihren Inhalt objektiv außer und über sich behält, wird vorzüglich von demjenigen Kunststile ausgebildet werden, der überall im Sinne der bildenden Kunst, und zwar der Skulptur, und im Sinne der bildend dichtenden Phantasie, also der epischen Form, auf klare Gestaltung und Schönheit der einzelnen Gestalt dringt. Es kann sich fragen, ob eine solche Art der Phantasie überhaupt Beruf zur lyrischen Dichtung habe, die Antwort wird aber sein, es werde sich ähnlich verhalten wie mit der Malerei, welche diesem Ideale nicht verschlossen war, aber im plastischen Geiste behandelt wurde; nur ist nicht zu vergessen, daß die Poesie als die geistigste Kunst in allen ihren Sphären den verschiedenen historischen Standpunkten der Auffassung offener sein muß als andere Kunstformen, daß also auch die Griechen in der Innerlichkeit, die sich im Wort ausdrückt, tiefer mußten gehen können als in der, welche sich durch die Farbe ausdrückt. Doch nicht so tief, als die Gattung in der ganzen Intensität ihres Begriffes es fordert, und so blieben sie denn in der Lyrik episch und sagte ihnen ebendaher diejenige Form besonders zu, worin der Durchdringungsprozeß des lyrischen Verhaltens sich auf seiner ersten Stufe befindet. Die erste, im engsten Sinn episch lyrische Gestalt tritt in den sogenannten homerischen Hymnen auf; die Form des Anrufs ist kurz, der Hauptkörper besteht in der Erzählung der Taten des Gottes. Es waren ursprünglich Proömien rhapsodischer Gesänge, die sich dann ablösten und als selbständige Form ausgebildet wurden; so haben wir hier einen Rest jenes Keimes, in welchem anfangs das Epische und Lyrische noch ungesondert lagen. Von da schritt die Lyrik der Griechen durch die elegische und jambische Dichtung der Jonier zur melischen und zur chorischen der Dorier fort. Es ist die letztere, welche hiehergehört; die elegische werden wir zur dritten Stufe ziehen, die

Digitized by Google

meliſche entſpricht dem Liederartigen und ihr Charakter wird ſich inſofern als echter lyriſch erweiſen; allein auch dieſe beiden hatten doch ungleich mehr epiſche Färbung als dasjenige, was ihnen in der neueren Lyrik entſpricht, und, was das Wichtigſte iſt, die Krone des Fortſchritts war eben jene choriſche Form der doriſchen Dichtung, welche bei aller innerlichen Erregung doch die epiſchen Elemente gerade am ſtärkſten ausbildete. Dieſer Geſang, der ſeinen Gipfel in Pindar erreichte, war ſeinem ganzen Geiſte nach objektiv, monumental. Er ſprach dies ſchon in ſeiner Form aus, denn er wurde unter Begleitung von Muſik und Tanz bei öffentlichen Veranlaſſungen, Gottesdienſt, Empfang und Begleitung der Sieger in den öffentlichen Spielen ſtets von ganzen Chören vorgetragen. Der Inhalt konnte wohl auch der Sphäre des ſchönen Lebensgenuſſes angehören, aber die höhere, wahre und herrſchende Beſtimmung dieſer feierlichen Formen waren doch die Götter, die Helden, das Vaterland: es iſt hymniſche Dichtung. Der reiche und kunſtvolle Bau der Strophe, ihre Gliederung in Strophe, Antiſtrophe und Epode war das Prachtgewand für dieſen gewaltigen Inhalt, für die breiten und tiefen Wellen der Erſchütterung, womit er das Gemüt bewegte. Nun iſt allerdings gerade in dieſer Gattung die ſogenannte lyriſche Unordnung, die als ein Hauptmerkmal der Ode angeſehen wird, heimiſch geworden, aber wir ſehen zunächſt von dieſer „labyrinthiſchen Kompoſition“ ab, wie ſie ja in der Tat auch erſt durch Pindar ihre Ausbildung erhielt; ſie hob ohnedies, ſo ſehr ſie damit in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint, den Grundzug keineswegs auf, welchen dieſe höchſt reife Lyrik mit jenen homeriſchen Hymnen immer noch gemein hatte. Dies war denn eben die epiſche Haltung. Es wird eine Reihe hoher Skulpturbilder aufgeſtellt, der Gott, der Held, die Stadt, die Landſchaft durch Darſtellung der Taten, Schickſale in reiner Formenpracht aufgezeigt. Der Dichter trägt aus allen Sphären, die in Verbindung mit ſeinem großen Gegenſtand ſtehen, epiſche Glanzpartien herbei, wirft auf ihn ihre vereinigten Strahlen. Die einzelnen epiſchen Teile ſind ſelten lang, aber ſie laufen doch an dem gegebenen Bilde epiſch fort: ſie *entwickeln*, und wenn wir vom lyriſchen Stile geſagt haben, daß er weſentlich *nicht* entwickle, ſo müſſen wir nun hinzuſetzen, daß der lyriſche Stil der Griechen eben hiedurch im Lyriſchen das Epiſche behält. Zu dieſem Entwickeln gehört aber auch das Fortgehen von einem epiſchen Bilde zum andern; mag es immerhin zunächſt

Digitized by Google

noch ſo ſehr als ein Sprung erſcheinen: es iſt doch ein Entwickeln im Sinne des Anſammelns vieler Bilder, um den Gegenſtand mehr für das innere Auge als für das Gefühl in volles Licht zu ſetzen. Hiezu kommt nun ein anderer Zug: die ſtarke Herrſchaft des Gedanken-Elements, des Gnomiſchen. Sie iſt ſo bedeutend, daß die Frage entſtehen könnte, ob wir nicht die geſamten Formen der ausgebildeten Lyrik des klaſſiſchen Altertums in jene Sphäre verweiſen ſollen, welche wir Lyrik der Betrachtung nennen. Was nicht einen beſtimmten Gehalt ausgeſprochener ernſter Lebensweisheit enthielt, hätte dem Griechen nie als ein Gedicht höherer Gattung gegolten. Daran knüpft ſich von ſelbſt das Ausmünden nach der Seite der Willensbeſtimmung: Rat, Warnung, Aufforderung. Dennoch ſchwimmen dieſe Einträge in einem hinreichend ſtarken Elemente gewaltiger Erregung, um den Wärmegrad des lyriſchen Charakters zu retten. — Ein ganz organiſcher Gang der Fortbildung ſtellt ſich nun dar, wenn wir dieſe hymniſche Dichtung von den homeriſchen Hymnen, dann von den noch nicht ſo labyrinthiſch, wie von Pindar, komponierten Kunſtwerken der choriſchen Poeſie zu den Dithyramben und von da zu jener Fixierung der kühn abſpringenden Kompoſitionsweiſe begleiten, wie ſie ſich als Hauptmerkmal der Ode im ſpäteren Sprachgebrauche feſtgeſetzt hat. Wir dürfen nämlich die Dithyrambe als diejenige Form des lyriſchen Prozeſſes betrachten, wo der Inhalt in das Subjekt herübertritt, aber das ihm nicht gewachſene Gefäß ins Wanken bringt und überflutet. Er wird Stimmung des Subjekts, aber dieſes iſt von dem zu ſtarken Trunke berauſcht, mit der innern Betäubung kommt die techniſche Form ins Schwanken und ſchweift ungebunden in den verſchiedenſten Rhythmen hin und her. In Griechenland hatte dies die beſtimmte Bedeutung, daß die Dithyrambe dem Dionyſos galt, der Gottheit, die, wie keine andere, eine tief myſtiſche Einwohnung des All-Lebens in das innerſte Seelen- und Nervenleben des Menſchen darſtellte. Das epiſche Element blieb allerdings auch hier, indem ein Vorſänger die Taten und Leiden des Gottes vortrug: nach der andern Seite ein Keim des Dramatiſchen, woraus bekanntlich die Tragödie entſtand. Was aber den Griechen Dionyſos war, das iſt uns jeder Moment der leidenſchaftlich dunkeln Erregung, worin das Höchſte und Bedeutendſte uns erfüllt, ohne unſer eigenſter Beſitz zu werden, ohne zum ſtillen, freien und klaren Leben des Gefühls, worin wir ganz uns ſelbſt haben, ſich

Digitized by Google

abzuklären. — Ode heißt in dem intenſiven Sinne, wie der Sprachgebrauch ſich feſtgeſetzt hat, ein hoch erregter Geſang weſentlich erhabenen Inhalts in kunſtreichen Strophen und kühn abſpringender Kompoſition. Man darf dann ſtreng genommen die leichteren Formen und kürzeren Strophen mit menſchlich vertrauterem, erotiſchem und verwandtem Inhalt, wie ſie der meliſchen Poeſie, der äoliſchen und anakreontiſchen, angehörten, nicht Oden nennen; will man auch das eine jener Merkmale, die kunſtvoll reiche Strophenbildung (und den Tanz) fallen laſſen, ſo bleibt doch das andere ſtehen und man wird demnach unter den Horaziſchen Gedichten und den neueren Nachahmungen nach dieſer genaueren Bezeichnung nur das Ode nennen, was erhabenen Inhalt, angeſpannt hohen Ton und die ſogenannte lyriſche Unordnung in der Kompoſition hat. Es gibt keine ſcherzende, leichte Ode, man müßte denn ſchließlich an dem Merkmale des Anrufs, des antiken Tons und Rhythmus, wie er eine ſelbſtändige Klangſchönheit darſtellt, überhaupt ſich genügen laſſen, um den Begriff der Ode zu beſtimmen und jene weſentlichen Bedingungen ganz aufgeben. Was nun die Abſprünge in der Kompoſitionsweiſe betrifft, ſo haben wir allerdings dieſen Zug ſchon in der Darſtellung des lyriſchen Charakters überhaupt aufgenommen, um an ihm den Gegenſatz der objektiven und der lyriſchen Ordnung zu zeigen. Allein dieſe kann ihre Eigentümlichkeit, ihren ſchweifenden Charakter in einem ungleich beſcheideneren Maße des Abſpringens genugſam offenbaren; es iſt Zeit, ſich zu geſtehen, daß die Pindariſche Methode etwas höchſt unabſichtlich Entſtandenes mit einem Übermaße der Abſicht fixiert. Die gar zu weiten Sprünge ſind eine Nachahmung jenes Irrens der Phantaſie, das der bacchiſchen Trunkenheit, der Dithyrambe, angehört, und halten mit Bewußtſein das recht eigentlich Unbewußte feſt, machen es zur Manier. Die Ode im ſtrengeren Sinne des Worts, wonach eben die lyriſche Unordnung ein weſentliches Merkmal des Begriffs bildet, zeigt daher einen inneren Widerſpruch, durch den ſie genau an die Grenze des Hymniſchen fällt und eigentlich zur Lyrik der Betrachtung fortleitet, die wir aber aus höheren Einteilungs-Gründen noch nicht unmittelbar folgen laſſen. Hegel ſagt demnach (a. a. O. S. 458) richtig, ſie enthalte zwei entgegengeſetzte Seiten: die hinreißende Macht des Inhalts und die ſubjektive poetiſche Freiheit, welche im Kampfe mit dem Gegenſtande, der ſie bewältigen will, hervorbricht; Glut und unleugbarer Froſt ſind in ihr verbunden.

Digitized by Google

3) Der erhabene Inhalt kann tiefer in das Gemüt steigen, jener Ton des Schütterns und Dröhnens im Innersten, der dem Hymnischen eigen ist, kann wärmer, inniger erklingen, ohne daß darum das Verhalten zu einem außer und über dem Subjekte schwebenden Gegenstande sich verändert. Das epische und gnomische Element tritt zurück, der Stil entwickelt ungleich weniger in Erzählungsform, sondern häuft kürzere Bilder in rascher Folge wie Brillanten auf das angestaunte Objekt. In der altorientalischen Welt waren es die Semiten, welche ein tieferes subjektives Empfindungsleben führten als die andern Völker (vgl. § 433, 8). Die Unruhe der lyrischen Bewegtheit bildet den Charakter ihrer Poesie. Da nun aber die Grundstimmung auch hier die erhabene ist, so ergibt sich von selbst eine bedeutende Entwicklung des Hymnischen im Lyrischen. Es tritt nirgends so stark und schön hervor als in den Psalmen der Hebräer. Hegel hat (a. a. O. S. 456) das Aufjauchzen und Aufschreien der Seele zu Gott aus ihren Tiefen, das prachtvolle unruhige Bilderhäufen in kräftiger Kürze charakterisiert. — Das Mittelalter beginnt mit seinen lateinischen Hymnen wieder in objektiverem Stile, der doch so viel gefühlter ist als der antike (Stabat mater u. And.); die Hymnen auf die Maria, auf die Dreieinigkeit in der mittelhochdeutschen Poesie dagegen sind episch nur im Sinn eines unersättlichen Drangs, an dem unerschöpflichen Gegenstande der mystischen Verzückung jede mit irgendeiner Pracht des Bildes darstellbare Seite zu erschöpfen, der gefühltere Stil wird ganz zum heißen Tone der Inbrunst (man sehe z. B. Gottfrieds von Straßburg Hymnen auf die Maria). — Die moderne Zeit hat hohe Wahrheiten, sittliche Gesetze, Natur-Anschauungen zunächst ohne Personifikation zum natürlichen Gegenstand hymnischer Begeisterung. Obwohl hier die Objektivität im Sinne gegenübergestellter Persönlichkeit wegfällt, bleibt sie doch, wie oben bemerkt, stehen im Sinne stets vorschwebender Nähe einer götterartigen Anschauung, aber die Rationalität der Auffassung führt diese hohe Lyrik unserer Zeit doch sachte, enger oder ferner an die Grenze der betrachtenden Poesie. So Goethes edle Hymnen: „Gesang Mahomets, Gesang der Geister über den Wassern, Das Göttliche, Grenzen der Menschheit, Meine Göttin", Hölderlins schon erwähntes: „An den Äther", ferner: „Das Schicksal, An den Genius der Kühnheit". Ein Teil dieser Gedichte nennt schon Götter oder setzt vernehmlicher an, die Idee, die den Hauptinhalt bildet, zu vergöttlichen,

Digitized by Google

vollzogen ist der Schritt in den herrlichen zwei Gebeten der Goetheschen Iphigenie: „Du hast Wolken, gnädige Retterin“ und „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht“, in Hölderlins hoch klassisch und ewig wahr gefühltem „Schicksalslied Hyperions“. In Goethes „Prometheus“ dreht sich das Hymnische merkwürdig so, daß die Hoheit der Götter eigentlich in den sie antrotzenden Helden herübertritt. Daß das Dithyrambische eine bleibende Seelenstimmung ist, zeigt die neuere Poesie in „Wanderers Sturmlied“ und „Harzreise im Winter“ von Goethe. Hier sieht man die Sprünge der Dithyrambe, wie sie die Ode künstlich methodisiert hat, in wahrhafter Trunkenheit der Stimmung. Der moderne Dichter wird hier in der rhythmischen Form sich fesselloser bewegen als der antike, der im wilden Wechsel doch die einzelne rhythmische Gruppe strenger maß. Die Ode nun ist vielfach und schön von den Deutschen nachgebildet, freilich mehr so, daß in der Form die kürzern alcäischen und sapphischen Maße gebraucht sind, die wir nur der Ode im ungenauen Sinne des Worts zuerkennen, während dagegen der Inhalt meist hoch geht, wie es die Ode im engeren Sinne will. Klopstock, Hölderlin, Platen haben hierin das Schönste geleistet. Wir haben solche Erzeugnisse zu beurteilen wie moderne Skulpturwerke, welche im klassischen Idealstile Götter nachbilden, oder richtiger, wie moderne Gemälde, die den klassischen Mythus mit seinen reinen Formen, aber einem Anhauch moderner Seele behandeln: sie werden den feiner Gebildeten und ihrem Klanggefühle immer eine Quelle reinen Genusses sein, aber niemals sich wahrhaft einbürgern, niemals der Nation geläufig werden.

§ 891

Die wahre lyrische Mitte, worin der Inhalt rein im Subjekt aufgeht, so daß dieses ihn ausspricht, indem es frei und einfach sich und seinen augenblicklichen Stimmungszustand ausspricht, begreift die große Masse des **Liederartigen**. Alle Grundzüge des Lyrischen (§§ 884—886) gelten vorzüglich von dieser Form. Unmittelbarkeit, Schlichtheit, Leichtigkeit, Sangbarkeit ist seine Natur. Demnach sagt ihm menschlich vertrauter, anmutender Inhalt zu, doch keineswegs ist es darauf beschränkt, es kann die höchsten Gegenstände behandeln, die tiefsten Kämpfe des Herzens, die

Digitized by Google

tragiſchen Leiden des Einzelnen und des Geſamtlebens ſo gut als jede Freude und inniges Naturgefühl, wenn ſie nur ganz in ſubjektive Empfindung eingegangen ſind. Aber auch das Komiſche gehört in vollerer Ausdehnung nur dieſem lyriſchen Gebiete. Vom Individuellen neigt das Lied notwendig zum Geſelligen.

Hier namentlich iſt die Schwierigkeit fühlbar, daß es keine beſtimmten Formen gibt, von denen man ſagen kann: dies ſind Lieder. Es iſt der Ton, aus dem die Gattung erkannt werden muß, und hiezu gibt den nächſten und einfachſten Anhalt die Vergleichung mit dem Hymniſchen. Will man den Unterſchied von dieſem recht deutlich wahrnehmen, ſo halte man Schillers Hymne an die Freude und Goethes Tiſchlied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie“ zuſammen: jener ſingt die Freude an, bewegt ſich um ſie und zählt ihre Wirkungen auf (ob gut oder nicht gut, geht uns hier nicht an), aus dieſem ſingt, ganz Stimmung, ganz Gegenwart und Augenblick, die Freude heraus. Es bedarf keines Beweiſes mehr, daß in dieſem Gebiete die lyriſche Poeſie allein ganz ſie ſelbſt iſt und daß auf ihm der Dichter ſeinen Beruf zu ihr bewähren muß. Schiller hat kein einziges reines Lied und im Lyriſchen kann wirklich nicht die Frage ſein, wer ſpezifiſch mehr Dichter ſei, er oder Goethe. Was jene Grundmerkmale des Liedes heißen wollen, daß es friſchweg, leicht, im Entſtehen ſchon wie geſungen, einfach, naiv hervorfließe, kann man an Goethes Liedern wie an einer reinen Norm erſehen. Vom Liede wird denn namentlich auch gelten, was in § 886 über die Situationsfarbe des Lyriſchen geſagt wurde: man muß durchſehen, wie in einer beſtimmten Lage dieſer Stimmungszuſtand entſtanden iſt, in beſtimmtem Augenblicke die Welt ſo und nicht anders im Dichtergemüte gezündet hat, das innig und ewig Wahre muß doch ganz den Charakter der Zufälligkeit tragen und das ganz Freie den Charakter des nicht anders Könnens, denn der Dichter iſt hier erzeugender Geiſt und reines Naturkind, Stimmungskind, ganz in Einem. — Sehen wir nun nach dem Stoff-Unterſchiede, ſo verhält ſich hier das Lied nicht ausſchließend wie das Hymniſche. Es wird natürlich mit dem breiteren Teile ſeiner Baſis ſich auf dem Boden des heiteren Lebensgenuſſes feſtſetzen, Liebe, Wein, Tanz, geſellige Luſt, Naturgenuß wird ſein liebſtes Thema ſein, denn das menſchlich Vertraute, Kampfloſe ſchlüpft natürlich leichter ganz

Digitized by Google

in das Herz, wird leichter ganz Stimmung als das Hohe, Monumentale; der holde Leichtſinn in Goethes „Vanitas vanitatum vanitas“ ſtellt eigentlich dieſe reine, freie, widerſtandsloſe Bewegung in normaler Reinheit dar. Allein auch das Erhabene entzieht ſich dem Liede nicht, denn es kann volle Immanenz im Gemüte des Subjektes werden. Dies gilt denn zuerſt von dem abſolut Erhabenen: es tritt als Andacht in die Seele und wird zum Liede. Andacht iſt nun freilich auch die Stimmung der Hymne, allein wir müſſen hier das Wort in dem engeren Sinne nehmen, der diejenige Religion vorausſetzt, welche die Idee der Immanenz im Begriffe der göttlichen Liebe beſitzt und die Bewegung der Andacht zu Gott zu einer Bewegung der Liebe im reinen und hohen Sinne des Wortes erhebt; die Diremtion zwiſchen dem abſoluten Gegenſtand als einem außerweltlich perſönlichen und dem Subjekte bleibt der Vorſtellung nach ſtehen, wird aber der Tat nach durch die Innigkeit der Andacht wie durch einen milden Strom wieder ausgeglichen; in dieſem harmoniſchen Fluſſe iſt jene Erſchütterung des Hymniſchen und Dithyrambiſchen, wobei immer eine herbere Entgegenſetzung zu Grunde liegt, verſchwunden und kann ſo der ſchlichte Erguß des innigen Liedertons eintreten. Das Lied ſchließt denn natürlich auch menſchlich erhabenen Inhalt nicht aus, es feiert Kämpfe des Staats, Freiheit, Vaterland, große Helden und Taten, wenn nur immer der Stoff ganz Fleiſch und Blut des ſubjektiven Gefühls geworden iſt. Noch weniger natürlich ſind dem Liede die tiefen inneren Brüche des individuellen Lebens fremd, die Tragödie des Herzens in der ganzen Tonleiter vom wildeſten Sturme der Leidenſchaft bis zum hinſchmelzenden Seufzer der Wehmut. Jene dunkeln Abgründe der Seele in den Liedern Mignons und des Harfners ſind doch in die reine Farbe des Liedes getaucht. Der Kampf im Innern iſt ein Dornenweg durch die ſchwerſten Brechungen, Vermittlungen, allein auf ſeinen Stadien ſchwillt die dunkle Summe derſelben zur einfachen Unmittelbarkeit und elementariſchen Gewalt des Gefühles an, wie es im Liede durchbricht. Noch iſt hervorzuheben, daß von den Stoffgebieten nun auch das landſchaftliche beſtimmter wieder auftritt. Es iſt dies die einfache Umkehrung des Satzes, daß das Landſchaftgemälde weſentlich lyriſch iſt (vgl. § 698, 1), und nach dem dort Ausgeführten bedarf es keines weiteren Beweiſes, daß das Gefühl auch ohne Vermittlung der bildenden Phantaſie an die Betrachtung der Natur anſchießt, wie

Digitized by Google

ſie uns das Gegenbild unſerer Stimmungen darbietet. Ja dasſelbe kann — darauf werden wir zurückkommen — ganz, ohne von ſich zu reden, in einem Landſchaftbild aufgehen. Mit der Ausdehnung über alle Stoffſphären iſt nun aber auch die andere über die großen Grundgegenſätze des Schönen ſo gegeben, daß neben dem Anmutigen und Erhabenen die Welt des Komiſchen in freier Fülle ſich öffnet. Iſt ja doch das Komiſche die im engſten Sinn ſubjektive unter den Formen des äſthetiſchen Widerſtreits, ganz Wohlſein des Subjekts, alſo ganz Stimmung. Es fragt ſich nur, ob das Lyriſche nicht überhaupt zu wenig Objektivität habe, um dem Lachen erſt den Anhalt des komiſchen Vorgangs zu geben; allein es beſitzt ja das Wort und iſt daher in dieſem Gebiete natürlich nicht ſo beſchränkt wie die Muſik. Der Vorgang muß nicht ein Ereignis in der Außenwelt ſein, er kann auf innern Widerſprüchen beruhen, die der Witz aufdeckt, und dieſer, wenn nur getragen vom warmen Fluſſe der Stimmung, hebt keineswegs den Charakter des Liedes auf. Wir werden aber bald ſehen, daß das Lied ſogar im Sinne der Erzählung objektiv verfahren, alſo auch einen äußern Vorgang komiſcher Art darſtellen kann; vorläufig weiſen wir nur auf Goethes echt komiſche Schlagwirkung in „Schneider-Courage". — Das Gefühl iſt ſympathetiſch; am meiſten das ſchlichte und naive; ertönt der Hymnus in vollſter Kraft als choriſcher Geſang, ſo muß noch gewiſſer das Lied zur vollen Strömung vereinigter Empfindungsflüſſe, zum Ausdrucke des Gemeingefühls neigen. Dieſe Seite tritt hier mit ſolcher Stärke hervor, daß ſie ſogar eine Unterteinteilung in individuelle und geſellige Lieder nahelegt, und die letzteren ſprechen entweder die momentane Geſamtſtimmung Solcher aus, die zu Andacht, Trauer, Genuß, oder die eingewurzelte Solcher, die bleibend in einem Stande vereinigt ſind, beides natürlich in Anknüpfung an eine beſtimmte Situation. Welche Stände am meiſten im Liede vertreten ſein werden, ergibt ſich aus § 327, 8 und § 330. Das Lied gewinnt durch dieſe anſchmiegende, umfaſſende, vorzüglich ſympathetiſche Natur unabſehliche Bedeutung für das Leben, ſchließlich für die Geſchichte einer Nation; es ſpricht Grundgefühle aus, die in jeder Bruſt leben, verſtärkt ſie rückwirkend, führt in Schlachten, tröſtet in Niederlagen, weckt vom politiſchen Schlummer auf, knüpft ſich an Alles, begleitet jede Tätigkeit, jeden Genuß.

Digitized by Google

§ 892

1 Es folgt aus der Stellung des Liedes in der reinen Mitte des Lyrischen, daß sein Stil vorzugsweise der in § 887 angegebene ist. Doch kehrt innerhalb dieses Charakters der Unterschied eines verhältnismäßig mehr objektiven darstellenden, offenen und hellen und eines mehr innerlichen, abgebrochenen, dunkeln und verschleierten Stils zurück. Jener gehört der klassischen, beziehungsweise
2 der romanischen, dieser der germanischen Poesie an. Derselbe Stil-Unterschied macht sich aber noch in anderer, bleibender Weise geltend, nämlich in dem Verhältnisse zwischen der Volkspoesie, deren eigentliche Lebensform das Lied ist, und der Kunstpoesie.

1) Es ist schon im vorhergehenden Paragraphen gesagt, daß die Grundmerkmale des Lyrischen keiner andern Form in so vollem Sinn eignen können als dem Liede; die Anwendung dieses Satzes auf den Stil wurde ihrer Wichtigkeit wegen hieher verschoben. Es ist aber der Lieder-Stil eben als echt lyrischer mit diesem schon geschildert und setzt sich jetzt nur dadurch näher ins Licht, daß die Unterschiede beleuchtet werden, die innerhalb dieses Charakters wieder eintreten. Dem Liederartigen entspricht bei den Griechen das, was im engeren Sinne Melos hieß: d. h. der Form nach, was, in gleichen kurzen Verszeilen oder leichteren, kürzeren Strophen gedichtet, von einem Einzelnen mit der Begleitung der Lyra vorgetragen wurde, dem Inhalte nach, was wohl auch politisch, kriegerisch und überhaupt ernst sein konnte, vorzüglich aber der individuellen Erregung durch Wein, Liebe oder irgendeiner andern Leidenschaft galt, und dem Tone nach, was ganz und wesentlich Stimmung war. Diese Form ist von der äolischen Lyrik ausgebildet; zu Alkäos und Sappho ist, obwohl Jonier, Anakreon zu stellen. Die Innigkeit, die den Stil des Liedes bedingt, kann bei den Griechen freilich nicht in jene Tiefe gehen wie bei den neueren Völkern, denen die innere Unendlichkeit sich erschlossen hat; das Innerlichste erscheint wie eine nach innen geworfene Sinnlichkeit, das Seelenvollste glüht und wallt in einem heißen Elemente der Leidenschaftlichkeit, die sich ganz und unreflektiert in den Moment versenkt. Bei Anakreon allerdings wird die tiefe Bebung der Leidenschaft zum leichteren, lebensfrohen Spiele,

Digitized by Google

zum freieren Schweben. Dieſer echt lyriſche Ton des klaſſiſchen Stils iſt nun aber ſchon darum mehr mit epiſch objektiven Elementen getränkt, weil jede Lebensmacht in Göttern angeſchaut wird, im Gott aber die innere Erregung immer wieder als herausgenommen aus dem Innern des Menſchen, als gegenſtändliche Erſcheinung ſich hinſtellt. Freilich fallen die ausdrücklich epiſchen Teile der hymniſchen Poeſie, die entwickelten Schilderungen weg, aber das Gefühl ſelbſt entfaltet ſich an dem Bande der klaren Göttervorſtellung in beſtimmtem, hellem Bilde, deutet nicht, zurückſinkend von dem Verſuche, ſich auszuſprechen, dunkel träumend auf noch unausgeſprochene, unerſchöpfliche Tiefen, es verläuft plan, bis es in ſeiner Darſtellung geſättigt iſt. Ebendarum iſt das Gedanken-Element auch hier durchaus ſtärker als in dem neueren Liede, es ſpricht ſich über Zeitläufe, Göttermacht, Lebensgrundſätze direkt in Sätzen aus, die wie feſte Pfeiler im lyriſchen Wellenſpiele ſtehen. Der ſympathetiſche Trieb des Liedes ſprach ſich unter Anderem in der beſondern Form der Lieder beim geſelligen Mahle, den Skolien, aus. — Der lyriſchen Poeſie der romaniſchen Völker werden wir ihren bedeutendſten Platz an einer andern Stelle anweiſen; doch fehlt ihnen nicht das rein gefühlte, friſchweg geſungene Lied, obwohl es in der Kunſtpoeſie, wenigſtens Spaniens und Italiens, durch Ausbildung jener verſchlungenen Formen, die einen andern Ton als den des Liedes mit ſich bringen, frühe faſt ganz verſchwindet. Was man nun hier echt liederartig nennen kann, hat allerdings auch das ſchöne Helldunkel, das träumeriſch Andeutende, was die Empfindungsſprache der neueren Völker von jener der alten unterſcheidet; wir erinnern ſtatt unzähliger anderer Züge nur an das italieniſche Lied, das Goethe im „Nachtgeſange“ nachgebildet hat, und ſeinen ſo echt lyriſch ins dunkel Gefühlte verſchwebenden Refrain: Dormi, che vuoi di piu? Doch verbirgt ſich auch in dieſem Gebiete die Verwandtſchaft der romaniſchen Völker mit der klaſſiſchen Anſchauung nicht; es iſt im Ganzen und Großen Alles mehr heraus am hellen Sonnenlichte, ſchon die Sprache bringt den offenern Klang, das vom Innern gelöſtere Bild, und der Vers neigt doch überall ſchon zu den Verſchlingungen, die ein Wohlgefallen an der Form für ſich ausdrücken. Die Franzoſen bewegen ſich auch in der Kunſtpoeſie anmutig im leichten Liede, im Chanſon, aber die Leichtigkeit hat hier auch die Bedeutung des ſpielenden Leichtſinnes, der nichts tief nimmt. Der liebenswürdige

Digitized by Google

Béranger, lebensheiter wie Anakreon und doch warm für jedes Große, vor Allem für die Freiheit, aber bei alledem ohne eine gewisse letzte Resonanz, die nur das Gemüt der germanischen Völker kennt, ist das reinste Bild der französischen Gefühlsweise. Die ganze Gewalt der dunkel verzitternden Tiefe gehört dem deutschen und englischen Liede und zwar dem Kunstliede wie dem Volksliede. Solche hingehauchte Strophen, solches tiefe Ahnen wie in Goethes „Wonne der Tränen", in den beiden: „Wanderers Nachtlied" und „Ein Gleiches" (Über allen Gipfeln ist Ruh' usw.), wie in jenen Liedern, die wir als Grundtypen lyrischen Charakters in §§ 885 u. 886 näher betrachtet haben, solches dämmernde Beschleichen wie in „Jägers Abendlied" oder „An den Mond" haben ähnlich nur die Engländer und Schotten aufzuweisen in dem eigentümlich beflorten, wie in Nebeln verzitternden Tone, der aus ihrem Volkslied in die neuere Kunstpoesie Byrons, Moores, Shelleys, Burns, Campbells und der Dichter der sogenannten Seeschule übergegangen ist. Man kann namentlich hier die ergreifend Wirkung des Refrains erkennen, denn er ist der britischen und schottischen Poesie besonders eigen. — Wir haben uns hier nicht ausdrücklich über das Mittelalter ausgesprochen: nicht als hätten wir vergessen, daß seine Phantasie vorherrschend die empfindende war; aber die ganze Bildungsform war doch noch so weit episch, daß dieser Zweig überwog und das Lyrische, freilich zum Schaden des Gattungscharakters, sich in ihn warf. Zugleich war es allerdings die wirkliche Lyrik, worin die Knospe des neu aufgegangenen Gemütslebens sich erschloß; die Minnepoesie, aus dem älteren Volkslied hervorgegangen, ist eine Erscheinung voll Lieblichkeit, allein sie wird bald monoton durch die Wiederkehr desselben Inhalts, konventionell in dem methodisierten Kultus der Frauen und des Frühlings und die kunstreiche Form leitet, wie schon früher bemerkt wurde, allgemach die Innigkeit der Stimmung nach der Seite des Gefäßes ab. Hier erkennt man, daß das Bewußtsein des Mittelalters zu weltlos arm, noch zu wenig von vielseitigen Beziehungen des Lebens geschüttelt war, und ein Walter von der Vogelweide steht an Reichtum der Persönlichkeit und ihrer Interessen für die reale Welt fast einzig da; das Volk, trotzdem daß sein inneres Leben noch einfacher sein mußte als das des ritterlichen Standes, war doch in unbefangnerem Verkehr mit der Wirklichkeit als dieser, den der Geist der Kaste abschloß, und was seinem Seelen-

Digitized by Google

leben an Reichtum der Saiten fehlte, ersetzte die Frische und Fülle der Reize, die von jener ausgingen. Wie daher die Minnepoesie aus der Volkspoesie herkommt, so muß sie, nachdem sie sich in Künstlichkeit ausgelebt, der letzteren wieder weichen, denn der Geist des Volkes ist inzwischen, gegen das Ende des Mittelalters, ungleich erfahrungsreicher und aufgeweckter geworden, und am Ende des fünfzehnten, Anfang des sechzehnten Jahrhunderts tritt die herrliche Blüte des Volksliedes ein, auf dessen bestimmtere Auffassung wir längst hingeleitet sind.

2) Der Unterschied der Volks- und Kunstpoesie ist schon in § 519 aufgestellt. Hier, im lyrischen Gebiete, hat er seine eigentliche Stelle; denn das Epische im ursprünglichen Volksgesange verewigt sich, wie wir schon ausgeführt, nur, indem es aus dem Schoße des Lyrischen heraus und in die Hände einer höheren, auf der Schwelle der Kunstpoesie stehenden Bildung übertritt, und es bleibt dem Volke das, was einst ein Teil des Ganzen war, das Lyrische, zur stillen Pflege, die, in ihrem Tun wesentlich um keine Belauschung wissend, endlich doch belauscht wird und ihr schönes, heimliches Werk in den Garten der Öffentlichkeit hinübergetragen sieht. Was heißt Volk, wenn man vom Volksliede spricht? Es ist ursprünglich, ehe diejenige Bildung eintrat, welche die Stände nicht nur nach Besitz, Macht, Recht, Geschäft, Würde, sondern nach der ganzen Form des Bewußtseins trennt, die gesamte Nation. Da ist kein Unterschied des poetischen Urteils; dasselbe Lied entzückt Bauern, Handwerker, Adel, Geistliche, Fürsten. Nachdem nun diese Trennung eingetreten ist, heißt der Teil der Nation, der von den geistigen Mitteln ausgeschlossen ist, durch welche die Bildung als die bewußtere und vermitteltere Erfassung seiner selbst und der Welt erarbeitet wird, das Volk. Allein dieser Teil ist das, was einst Alle waren, die Substanz und der mütterliche Boden, worüber die gebildeten Stände hinausgewachsen sind, aus dem sie aber kommen. Von denjenigen, die in unbestimmter Mitte stehen, nicht mehr naiv und doch nicht gründlich gebildet oder durch Not abgestumpft und verwildert sind oder das Raffinierte der Bildung ohne ihr Gegengift sich angeeignet haben, ist nicht die Rede, sondern von der Masse, die in der alten, einfachen Sitte wurzelt, die ihre Bildung auch hat, aber eine solche, welche der die Kluft bedingenden Bildung gegenüber Natur ist. Diese ganze Schicht lebt ein vergleichungsweise

Digitized by Google

unbewußtes Leben und weil die lyrische Poesie wesentlich ein Erzeugnis nicht des hellwachen, sondern des als Seele in Natur versenkten, ahnenden Geistes ist, so liegt gerade hier ein besonderer Beruf zu dieser Dichtart, dessen reichere Erfüllung nur wartet, bis die dämmernde Volksseele vom schärferen Geiste der Erfahrung angeweht wird, ohne doch ganz zum Tageslichte der Reflexion aufgerüttelt zu werden. In diesem Boden erwächst nun jene Kunst ohne Kunst, deren Grundzug die Schönheit der Unschuld ist, die „nicht sich selbst und ihren heiligen Wert erkennt". Sie ist nur möglich in unmittelbarer Verbindung mit der Musik, das Volslied wird singend improvisiert, pflanzt sich nur mit seiner Melodie fort, denn hier wird nicht geschrieben und gedruckt. Der Dichter tritt nicht hervor, wird nicht genannt, Niemand fragt nach ihm, er hat im Namen Aller gesungen, das Subjekt isoliert sich ja auf der ganzen Bildungsstufe nicht, es gibt nur Ein Gesamtsubjekt, dies ist das Volk, und das Volk ist eigentlich der Dichter, es gibt keinerlei literarisches Interesse, Interessantsein und Interessantseinwollen, kein kritisches Urteil; was schön ist, erfreut, weil man es an der Rührung fühlt. Dies ist das Waldesdunkel, wodurch in § 519 die wahre Geburtsstätte des Volkslieds bezeichnet ist. Lieder aus der Sphäre der bewußten Bildung, welche populär werden und, weil sie dem Volkstone gut nachgefühlt sind, selbst in Volksmund übergehen, sind darum nimmermehr Volkslieder zu nennen. Daher nun die in dem genannten Paragraphen aufgestellten Züge des Volkslieds, seine Mängel und seine Schönheiten, zu denen in § 886 noch der weitere der überall lebendig fühlbaren Situation, der Lebenswahrheit gefügt worden ist. Man kann die Mängel in dem Bilde zusammenfassen, daß das Volkslied durchaus einen Erd- und Wurzelgeruch mit sich führt, daß man die Blume nie ohne diesen Beigeschmack bekommt, dafür hat sie selbst um so frischeren Duft. Die Kunstdichtung, die nicht periodisch aus dem frischen Boden dieser Waldblume sich verjüngt, bildet nur seidene Blumen. Sie wird vor Allem sich zu sehr dem entwickelnden, hell beleuchtenden Stil hingeben, ausmalen, beweisen, rationell aufzeigen; dort lernt sie den echten, helldunkeln, springenden Stil, wie er freilich bis zum unkünstlerisch Verworrenen, Unverstandenen, Zusammenhangslosen fortgeht, an spezifischen Taktlosigkeiten leidet, der Volkstracht ähnlich, die in so vielen Gegenden nicht weiß, wo die Taille hingehört, die aber auch nie gemacht, immer wahre Natur ist.

Digitized by Google

Das Volkslied ist Gemeingut aller kulturfähigen Völker; außer den schon genannten ist namentlich die slawische Nation reich, die weichen und wehmütigen Klänge ihrer verschiedenen Stämme haben aber nicht das Mark der germanischen. Die Verjüngung der Kunstpoesie durch die Volkspoesie geschieht namentlich auch durch Wechselwirkung der Literaturen, durch die Erkenntnis, daß die Dichtkunst „eine Welt- und Völkergabe" ist. Kein Moment der Einwirkung des Volkslieds auf die Kunstdichtung war so bedeutend als der, da Percys Sammlung in England, stärker und früher noch entscheidend in Deutschland zündete, die Göttinger Schule zu den ersten frischeren Lauten geweckt wurde, Bürger die erste wahre Ballade dichtete, Herder die Stimmen der Völker sammelte und Goethes Genius sich zu diesem frischen Borne beugte, um zu trinken.

§ 893

Es widerspricht dieser Natur des Liedes nicht, daß es bestimmte 1
objektive Formen hervorbringt, vielmehr sie zeigt sich gerade dadurch, daß sie das Gegenteil des Subjektiven setzt und doch ganz in ihren Stimmungston taucht. Die eine Art der Objektivität 2
besteht darin, daß der Dichter einen Gemütszustand nicht als den seinigen, sondern den einer andern Person ausspricht, oder daß er in eigener Person vortragend ein Sittenbild oder ein Naturbild gibt; die andere ist episch in dem bestimmten Sinne des Worts, 3
daß eine ergreifende Handlung als vergangen erzählt wird, wobei der Gegensatz der Stile an die schwankende Unterscheidung von Ballade und Romanze sich unbestimmt anlehnt und das Lyrische als Dialog durchbrechend auch dem Dramatischen sich nähert. Die meisten dieser Formen, namentlich die letzte, gehören 4
sowohl der Volkspoesie als der Kunstpoesie an.

1) Es kann auffallen, daß wir diese Gruppen von objektiven Formen zum Liede rechnen, das im engsten Sinne subjektiv ist. Man unterscheide aber die Objektivität, von der es hier sich handelt, wohl von derjenigen, welche dem Hymnischen zu Grunde liegt: in diesem Gebiete blieb das Subjekt außerhalb des Gegenstands und wandte sich

Digitized by Google

nur, obwohl tief bewegt, an ihn, im gegenwärtigen ſetzt das Subjekt den Gegenſtand als einen ſolchen, der erſt durch ſein Inneres gegangen iſt; nicht als handle es ſich um einen Akt reiner Fiktion, vielmehr der Dichter hat ſich ganz und ohne eigenes Bewußtſein über jene tiefſte Bedeutung des Lyriſchen, wonach ſich in ihm die Subjektivität als Zentrum der Welt erweiſt, an das Objekt hingegeben, von ihm durchziehen laſſen, ebendadurch aber, indem er ganz paſſiv ſcheint, es mit ſeinem Innern ganz durchdrungen, ganz in Stimmung umgewandelt, und indem er es wiedergibt, kommt es nun zu Tage ganz getaucht in lauter Bebung des Gefühls. Man ſieht den Prozeß nicht mehr, der Erfolg tritt ganz als unmittelbare Tatſache auf. So erſcheint der echt lyriſche Charakter des Liedes gerade da in ſeiner vollen Kraft, wo er ſich an ſeinem Gegenteile geltend macht, indem er im Objektiven und Vermittelten eben recht ſubjektiv und unmittelbar iſt.

2) Die Objektivität tritt in zweierlei Form auf, immer als Gegenſtand, welcher der Anſchauung geboten wird, aber in der einen Gruppe gegenwärtig, wiewohl dabei eine Sukzeſſion von Momenten ſich abwickeln kann, in der andern vergangen. Die erſtere, die wir zunächſt ins Auge faſſen, ſcheint viel unzweifelhafter lyriſch, denn die Vergangenheit begründet ein ſtärkeres Zurücktreten des Subjekts vom Objekt. Dies gilt jedenfalls von der erſten Form dieſer Gruppe: es iſt die einfache Form der Verkleidung, wo der Dichter aus der Maske einer zweiten Perſon oder, wie in ſo vielen geſelligen und Standes-Liedern, aus einer Vielheit von ſolchen ſpricht; er hat ſich völlig in den Zuſtand der andern Perſönlichkeit hineinempfunden, ſo ſtellt er doch ganz ſeinen eigenen Stimmungszuſtand dar und es liegt daher das Lied, das auf dieſem Akte beruht, dem objektlos reinen Lied am nächſten. Man braucht gar kein beſonderes Gewicht darauf zu legen, daß die Stimmung oft in dem engeren Sinn die eigene des Dichters iſt, wie im Mignon-Liede: „Kennſt du das Land“, wo Goethe mit der fremden ſeine eigene Sehnſucht nach Italien ausſpricht, oder in ſo unzähligen Liedern, wo der Dichter Empfindungen ſo allgemeiner Art, daß er ſie ſicher auch perſönlich erlebt, wie unglückliche Liebe, Weinluſt, in einer beſtimmten Maske, als Hirt, Jäger, Muſikant uſw. und mit einer beſtimmten Situation ausſpricht: er kann ſich in ſpezifiſchere Lebensformen, Zuſtände, Situationen verſetzen, welche nie ſeine eigenen ſein konnten, und ſie doch ſo tiefgefühlt wie eigene und ſelbſterlebte wieder-

Digitized by Google

geben. Wir erinnern ſtatt vieler Beiſpiele nur an jenes Gebet Gretchens im Fauſt, an die Lieder des Harfners im „Wilhelm Meiſter“, an Heines „Hirtenknaben“. Rein menſchlicher Gehalt iſt natürlich auch im Spezifiſchen vorausgeſetzt. Vielleicht die ganze Hälfte des lyriſchen Parnaſſes gehört dieſer einfachen Übertragungsform an. Auch in die Natur kann der Dichter ſein Inneres legen und aus ihr ſprechen laſſen, wie Goethe in: „Der Junggeſell und der Mühlbach“ oder wie Anakreon durch ſeine Taube ſagen läßt, wie es ſich bei ihm lebt. — Die zwei andern Formen dieſer Gruppe ſind viel weniger unmittelbar: der Dichter gibt ein kurzes Sittenbild, kleines Landſchaftgemälde; er tritt nicht im eigenen, auch nicht im Namen eines Andern auf, er zeigt ein Objekt, aber ein gegenwärtiges, auf und läßt dasſelbe ſo ohne alles weitere Zutun für ſich ſprechen. Es ſcheint nichts einfacher, als ganz auf den eigenen Vortrag des Gefühls zu verzichten, es ganz in den Gegenſtand zu verſenken, aber dies Verzichten geſchieht mit mehr Bewußtheit, als es ſcheint, und zugleich hängt die Richtung mit denſelben Urſachen zuſammen, aus welchen in der neueren Zeit das Sittenbild und die Landſchaft in der Malerei eine ſo bedeutende Rolle ſpielt: dem Intereſſe für die Aufdeckung immer neuer Länder, Zonen, den ethnographiſchen, naturwiſſenſchaftlichen Neigungen, und allerdings zugleich der Sehnſucht nach Friſchem, von der Sündflut der Reiſenden nicht Abgelecktem, alſo mit Kulturmüde, mit idylliſchem Bedürfniſſe. So ſind denn dieſe Formen ſehr modern. Bei Heine hatten ſie entſchieden noch ſubjektiveren Ton, wie ſein unheimliches Bild des Jägerhauſes „Die Nacht iſt feucht und ſtürmiſch“ (Heimkehr N. V), des Pfarrhauſes (N. XXVIII) „Der bleiche, herbſtliche Halbmond“, das Völkerbild: „Wir ſaßen im Fiſcherhauſe“ (N. VII), das rührende kleine Gemälde: „Das iſt ein ſchlechtes Wetter“ (N. XXIX), die liebliche Berg-Idylle aus dem Harze, dieſe nur leider mit dem blaſierten cremor tartari ſtark vermiſcht; ebenſo die vielen tief bewegten Landſchaftbilder; die berühmten Strophen von der Fichte und Palme gehören nicht der vorliegenden, ſondern jener erſten Form an, weil ſie, obwohl in ſchlagend einfacher Objektivität, doch durch eine poetiſche Fiktion einem Naturgegenſtande ganz menſchliches Empfinden leihen. Lenaus Bilder magyariſcher Zuſtände und Heiden entwickeln bereits mehr das Objekt an ſich und Freiligrath wird ganz zum glühenden, aber auch ſeinen Pinſel ſehr bewußt führenden Maler menſchlichen, tieriſchen, landſchaftlichen Lebens aus der

Digitized by Google

Wildnis, wohin der Fuß der Kultur nicht getreten. Das sanfte und schöne Gemüt C. Mayers liebt es besonders, mit völliger Verzichtung auf ein Wort im eigenen Namen kleine Bilder friedlich heimlicher Landschaft aneinanderzureihen. Recht und Fug solcher lyrischen Objektivität kann nach dem Obigen nicht bestritten werden, nur wechsle sie öfter mit direktem Aussprechen der Stimmung, denn schließlich ist sie doch ein Zurückhalten, das im Fortgang ermüdet, weil man der Natur der Gattung nach darauf wartet, die Menschenstimme selbst zu vernehmen.

3) Die Ballade und Romanze sind Abkömmlinge der alten Heldenlieder, die zuerst einzeln gesungen, dann zum Epos fortgebildet und zusammengefügt wurden; sie leiten also zu jener mehrfach erwähnten elementarischen Form zurück, wo das Lyrische und Epische noch im Keime vereinigt lagen. Allein nachdem das Letztere sich zu einer eigenen Gattung ausgesondert hat, ist der Teil des gemeinschaftlichen Keimes, der diesem Zuge nicht folgte, ein anderer geworden: er hat, obwohl dem Stoffe nach episch, lyrischen Charakter angenommen. Episch ist vor Allem das Moment der Vergangenheit, wodurch diese Form von der vorhergehenden Gruppe sich unterscheidet; aber es bewirkt jetzt nicht mehr die frei über dem Gegenstand schwebende, ausführlich zeichnende Haltung des Dichters, sondern dieser legt sich mit seiner Empfindung ganz in den Gegenstand, als ob derselbe, zwar als ein vergangener erzählt, zeitlich wie räumlich gegenwärtig wäre; die Zeichnung wird dem Tone untergeordnet, der ganze Hauch und Wurf wird subjektiv, bewegt, der Gang übersteigt rasch die retardierenden Elemente und eilt zum Schlusse, der Rhythmus baut sich musikalisch in lyrischen Strophen, das epische Lied entsteht mit der Melodie oder nach einer vorhandenen Melodie, lebt im Volksgesange oder muß doch, wenn es echter Kunstpoesie angehört, den Charakter des Sangbaren tragen. Dem alten Heldenliede sieht man ferner die Neigung an, sich als Glied in ein größeres Ganzes zu fügen, es setzt die Kenntnis einer umfassenden Sage voraus; Ballade und Romanze dagegen stellt einen Stoff für sich, ähnlich wie die Novelle im Unterschied von dem Roman eine Situation, abgeschlossen hin, behandelt daher auch nicht leicht mehr Teile der Heldensage, sondern vereinzelte Ereignisse und Handlungen, Mordgeschichten, Schicksale der Liebe, Kriegsauftritte usw., die aber allerdings den echten Inhalt vorzüglich

Digitized by Google

dann liefern, wenn ſie vorher von der Sage poetiſch zubereitet ſind, wohl auch Elemente des Märchenhaften, Geiſterhaften aufgenommen haben, worin tiefer und rein menſchlicher Sinn eingehüllt iſt. Die nähere Geſchichte iſt noch zu ſtoffartig und proſaiſch verſetzt und führt mehr zur poetiſchen Erzählung. Alle dieſe Merkmale weiſen der epiſchen Lyrik im Unterſchiede vom Epos den ahnungsvoll charakteriſtiſchen, nicht entwickelnden Stil zu; dennoch iſt es natürlich, daß auch innerhalb dieſes Bodens der Gegenſatz eines relativ helleren, ſubjektiv klaren, mehr gegenſtändlich ausführenden und in dieſem Sinne plaſtiſch idealen Stils gegen einen im engeren Sinne maleriſch helldunkeln ſich von Neuem erzeugt. Die klaſſiſche Dichtung bietet nichts für dieſe Stelle, im Altertum blieb nach der Ausſcheidung des Epos keine epiſche Form von lyriſchem Charakter zurück. Dagegen tritt der Unterſchied der Stilprinzipien in der neueren Poeſie zunächſt als ein nationaler auf und lehnt ſich ſo an die Namen Romanze und Ballade. Ballade iſt zwar ein italieniſches Wort und bezeichnet ein Tanzlied, das urſprünglich die beſtimmte rhythmiſche Form von drei verſchlungenen Strophen mit Refrain hatte, allein wie es in England ſtehend wurde als Name für das epiſche Lied, wie es dort und in Schottland ſich ausbildete, ſo verband ſich damit der Sinn eines beſtimmten Charakters der Behandlung, in dem wir ein reines Bild jener zweiten Stilrichtung haben, und die rhythmiſche Form bewegte ſich frei in heimiſchen Maßen. Es iſt die nordiſche Stimmung mit ihrem bewegteren, ahnungsvolleren, mehr andeutenden als zeichnenden Ton, ihrem ſtoßweiſen, Mittelglieder überſpringenden Gange, es iſt, was Goethe die myſteriöſe Behandlung nennt, welche der Ballade zukomme. Der Name Romanze hat ſich in Spanien für das epiſche Lied feſtgeſetzt und das äußere, rhythmiſche Merkmal iſt der Trochäus, gewöhnlich in Tetrametern, welche fortlaufend aſſonieren. Es iſt aber nur natürlich, daß wir mit dem Namen auch den Begriff einer beſtimmten Behandlung verbinden, und zwar derjenigen, wie ſie dem romaniſchen Völkergeiſt entſpricht und eben in den ſpaniſchen Romanzen vorzüglich ſich zeigt: nämlich jener helleren, durchſichtigeren, ruhigeren, mehr epiſch entwickelnden, mehr plaſtiſchen. Beſteht nun dieſer Gegenſatz zunächſt als ein nationaler, ſo hindert nichts, denſelben, wie er innerhalb der Literatur einer Nation, namentlich der deutſchen, jederzeit wieder auftreten und beſtehen wird, mit jenen Namen zu bezeichnen, nur ge-

Digitized by Google

ſchehe es mit dem Vorbehalte, daß man damit nicht ängſtlich ausmeſſen und abſtrakt Alles einteilen will; ſonſt täte man beſſer, mit W. Wackernagel (Schweizer Archiv für hiſtoriſche Wiſſenſchaft B. 2 S. 250), die Unterſcheidung rein auf das Metriſche zu beſchränken. Der Ballade kommt vermöge des oben bezeichneten Charakters ihrer Bewegungsweiſe genauer das Merkmal des dramatiſchen Ganges zu und dies widerſpricht keineswegs dem rein Lyriſchen, Beſchleierten, Beflorten ihres Tons, das ſich wie Moll zu dem Dur der Romanze verhält. Das Drama beſchleunigt, wie wir ſehen werden, ſeinen Gang, wirft die Hemmungen raſcher nieder als das Epos, motiviert tiefer aus dem Innern, weniger umſtändlich und nur bedingt aus dem Äußern; dies tut es, weil es die Welt als eine von innen heraus beſtimmte darſtellt; die lyriſche Poeſie aber iſt, wie ſie nach der einen Seite vom Epos herkommt, nach der andern eben hierin der Durchgang, aus dem das Drama hervorgeht; hier wird die Welt ins Innere gezogen, zur Bewegung von innen heraus bearbeitet, zubereitet, durch Lichter aus dem Innern beleuchtet. Wirft ſich nun das Lyriſche epiſch auf Erzählungsſtoff, ſo wird es alſo gerade je intenſiver lyriſch, deſto mehr dieſen Stoff in einer Weiſe innerlich durchwärmen, daß ſeine wallende Bewegung auf die Nähe des Dramatiſchen hinweiſt. Es iſt keineswegs ein bloß äußerlicher Zug, daß dieſer Stil ungleich mehr als der Romanzenſtil die dialogiſche Form liebt. Hier werden die Sprechenden nicht weiter genannt, der Dichter hat ſich, wie der dramatiſche, in ſie verwandelt; Momente der Handlung ſind zwiſchen den Reden verſchwiegen, es iſt vorausgeſetzt, daß man ſie ſich vorſtelle, die Anſchauung derſelben aus dem Geſprochenen ſich erzeuge, wie im Drama, ſofern die Schauſpielkunſt es nicht ergänzt. In der bekannten ſchottiſchen Ballade „Eduard“ iſt z. B. nicht erzählt, daß der Mörder mit blutigem Schwerte vor ſeine Mutter tritt, es geht ſogleich aus der Anrede hervor: „Warum iſt dein Schwert von Blut ſo rot?“ In dieſem Überſpringen, Ahnenlaſſen liegt etwas Banges und ſo iſt mit ſolchem Stile auch die Neigung zu tragiſchen Stoffen gegeben; man kann ſagen, daß das Nibelungenlied in ſeiner Stimmung als tragiſches Epos eben zugleich mehr balladenartig ſei als das homeriſche Heldengedicht, und es iſt merkwürdig, daß in England zu der Zeit von Shakeſpeares Auftreten beliebte Volksballaden den Stoff zu manchen Dramen gaben. Doch wurden auch heitere Balladen zu

Digitized by Google

Komödien verwendet, und unſer Satz will nicht ſagen, daß die Ballade notwendig tragiſch ſei, ſo wenig, als der Romanze bloß heiterer Inhalt zugeſchrieben werden ſoll. Ja der Ballade ſagt ausdrücklich auch das Komiſche zu, denn die ſubjektivere Durchſchüttlung des Objektiven erzeugt mit ihren raſchen Beleuchtungen den komiſchen Kontraſt wie den erhabenen. Die vordrängenden Jamben und Anapäſte, welche namentlich die ſchottiſche, engliſche Ballade liebt, entſprechen dieſer ſpringenden nordiſchen Unruhe, wie die fallenden Trochäen der romaniſchen Ebenmäßigkeit und ſtetigeren Beleuchtung der Dinge, aber der relative Fortbeſtand des innern Gegenſatzes innerhalb einer Nationalliteratur kann nicht weiter nur an dieſe Formen gebunden ſein. Auch die Neigung zum Geiſterhaften, die jenem helldunkeln Tone näher liegt als dieſem klaren, hängt mit unheimlich düſterem Inhalt zwar gerne, doch nicht ſchlechtweg zuſammen, die wunderbaren Mächte können auch neckiſch, hilfreich wirken. Selbſt die reinſte, anmutvolle Heiterkeit des Inhalts hebt den Balladencharakter nicht auf: der Junggeſell und der Mühlbach, der Edelknabe und die Müllerin von Goethe weiſen ſich durch die völlige Verſenkung des Gefühls in den Stoff, die ihn dialogiſch ſelbſt ſprechen läßt und alle Mittelglieder überſpringt, noch genugſam als Balladen aus. — Es iſt aber noch eine andere Seite des Unterſchieds hervorzuheben, die dem Bisherigen auf den erſten Blick zu widerſprechen ſcheint. Viele ſpaniſche Romanzen ſind von der Art, daß ſie den Schritt zum Epiſchen, d. h. jetzt zunächſt einfach zum Erzählen, nur halb vollziehen: der Dichter redet ſeine Perſonen an, ſpricht ſein Gefühl über ſie, über ihr Schickſal direkt aus, erzählt im Präſens und gibt oft ſtatt einer ganzen Begebenheit nur eine Situation. Man leſe nun von Uhland: der Traum, Sängers Vorüberziehn, der nächtliche Ritter, der kaſtiliſche Ritter, S. Georgs Ritter, Romanze vom kleinen Däumling, Ritter Paris, der Räuber und was in der Sammlung folgt bis zu Bertran de Born, ſo wird man das eine oder andere dieſer Merkmale oder die ſämtlichen zutreffen ſehen. Noch beſtimmter wird man dies Verweilen im Subjektiven, das nur einen Anſatz zum Erzählen nimmt und den Stoff wieder in lyriſchen Klang zurückzieht, in den Gedichten Heines finden, die er Romanzen nennt; Balladen, wie die „Grenadiere“, „Belſazar“, durcherzählende Romanzen, wie „Don Ramiro“, mehreres Lieder- und Sonettartige iſt leicht auszuſcheiden; wir bezeichnen als

Digitized by Google

Beiſpiele für den Charakter, von dem hier die Rede iſt, I, II, III, IV, V, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIV, XV. Wir haben die Ballade reiner lyriſch genannt als die Romanze; ziehen wir nun zu dieſer die in Rede ſtehende Form, welche zum Erzählen nicht ernſtlich fortgeht, ſo ſcheinen wir in Widerſpruch zu geraten, denn dies iſt ja vielmehr ein Stehenbleiben im Lyriſchen. Allein beide Male iſt Lyriſch in anderem Sinne genommen: im Balladenſtile bedeutet es den Akt der ſubjektiven Empfindung, der ſich an ſeinem geraden Gegenteile, der vollen Objektivität, ſo ſtark erweiſt, daß er ſie ganz in lauter Ton, Stimmung umſetzt, das andere Mal die Subjektivität, die den allgemeinen Begriffscharakter des Lyriſchen ſo einhält, daß ſie bis zu voller Objektivität gar nicht fortſchreitet, nur halbe Anſtalten zum Erzählen macht.

Hiemit haben wir Linien zu einer Grenzbeſtimmung zwiſchen Ballade und Romanze zu geben verſucht. Daß dieſelben in der Anwendung durchaus Lücken haben müſſen, folgt notwendig aus der innern Natur des Lyriſchen; wo es ſich um ſo zarte Potenzen handelt, für die wir nur den Namen Behandlungston haben, kann am allerwenigſten bei Schuh und Zoll ausgemeſſen werden. Der Sprachgebrauch iſt daher locker und ſchwankend. Goethe nennt alle ſeine erzählenden Lieder Balladen und mit Recht. Angeſichts der Vollſtändigkeit der Verſenkung, der Umtauſchung des eigenen Ich gegen die Perſonen und das Ereignis, des bewegungsreichen Ganges, der ganzen wallenden Natur dieſer Lieder kann man zu dem Schluſſe kommen, Goethe ſei mehr Dramatiker als Schiller; allein ſeine Dramen leiden bei aller übrigen Vollendung an einem Mangel gegenüber dem Spezifiſchen der Dichtart, ſie ſind zu ſeeliſch und haben zu wenig Handlung; er iſt dagegen im Epiſchen ſo homeriſch klar und ſo ganz, wie es die Dichtart will, rein zeichnend und entwickelnd, daß man den Meiſter des lyriſchen Helldunkels der Empfindung nicht in ihm erwarten ſollte. Wir überlaſſen dieſen Knoten dem Leſer zur Auflöſung; ſie wird ſich daran knüpfen müſſen, daß Goethe doch auch als Epiker keinen ſtraff männlichen, ſondern lauter rein menſchliche, weiblich ſeeliſche Stoffe behandelt hat. Schiller nennt nur ſeinen Kampf mit dem Drachen Romanze, alles Andere Balladen; ſonderbar: tut er es wegen der lichten Deutlichkeit und beredten Entwicklung im Stile, ſo hätte er alle ſeine epiſch lyriſchen Gedichte Romanzen nennen können außer

Digitized by Google

dem „Taucher", denn dieser hat trotz den beredten Schilderungen doch viel von dem tief dunkel bewegten, springenden, dramatischen Stile der echten Ballade, und etwa noch außer dem „Handschuh", wo ähnliche Bewegung waltet. Wählt er den Namen wegen des glücklichen Ausgangs im Gegensatze mit der tragischen Schicksalsidee in den andern, so wären „der Gang nach dem Eisenhammer, der Graf von Habsburg, die Bürgschaft" auch Romanzen zu nennen. Das Richtige wird sein, von Schillers sämtlichen episch lyrischen Gedichten zu sagen: sie haben von der Ballade den stark bewegten dramatischen Gang, aber nicht das Helldunkel des reinen Empfindungstons, der immer eine Verwandtschaft mit dem Volksliede auch in der Kunstpoesie bewahrt, vielmehr neigen sie durch ihre lichte Bewußtheit und Sentenziosität noch über die Helle der Romanze hinüber in die betrachtende Lyrik; zugleich aber seien sie durch die Fülle und Pracht ihrer Schilderungen episch über das Maß dieser Eigenschaft hinaus, wie wir sie ebenfalls der Romanze zuerkannten, ja auch über das Maß des Epos, nämlich mit zu fühlbarer rhetorischer, deklamatorischer Haltung; ein Verhältnis der Kräfte, mit dem man sich, sooft der Mangel des Naiven, echt Liederartigen sich bis zum Überdruß aufzudrängen droht, doch immer wieder versöhnt durch die Entschiedenheit des Einen Grundzugs, der dramatischen Energie, die ganz den wirklich dramatischen Dichter ankündigt.

Wir haben bis hieher abgesehen von den Begriffsbestimmungen, welche Echtermeyer in der Abhandlung: „Unsere Balladen- und Romanzenpoesie" (Hallische Jahrbücher 1839, N. 96 ff.) gegeben hat, um weder unsere Entwicklung, noch die Beurteilung zu verwirren. Er geht vom Inhalt aus und erklärt die Ballade für die Form, worin der noch natürlich bestimmte Volksgeist, der Geist in seiner Naturbedingtheit sich ausspreche, wie er entweder den Gewalten der äußeren Natur unterliegt, oder seinen eigenen dunkeln Trieben anheimfällt und von ihnen verschlungen wird, — die Nachtseite des Geistes, die denn eine düstere Stimmung und eine tragische Wendung begründe; die Romanze dagegen soll, nicht mehr an einen bestimmten Volksgeist gebunden, der rein menschlichen Bildung angehörig, das ideale Selbstbewußtsein, die freie sittliche Macht des Geistes verherrlichen. Daraus leitet er dann den Stilunterschied ab und faßt ihn ähnlich unserer Bestimmung. Es scheint dies eine klare und einleuchtende

Digitized by Google

Entſcheidung der ſchwierigen Frage; ſieht man aber näher zu, ſo wird man finden, daß dieſer Schein täuſcht. Fürs Erſte wird nicht Alles eingeteilt, was einzuteilen iſt: wohin ſoll die ganze große Welt des Gemütslebens fallen, die weder der düſtern Nachtſeite des unfreien, noch dem vollen Tage des ſittlich ſelbſtbewußten und wollenden Geiſtes angehört? Vor Allem die Welt der Liebe, ſofern ſie nicht in ideales Denken erhoben und doch in ſich frei, ſchön und heiter iſt? Der nordiſche Stil wird ſie dunkel, ahnungsvoll, der ſüdliche wird ſie licht und klar behandeln, dort wird eine Ballade, hier eine Romanze entſtehen. Der Stilunterſchied, wie er hiſtoriſch auf Nationalitäten zurückführt, iſt es alſo, was entſcheidet, nicht der Inhalt. Fürs Zweite: es iſt umgekehrt in dem Stile, welcher mit herkömmlicher nationaler Beziehung den Namen der Romanze führt, viel finſter blutiger, nächtlicher Stoff behandelt und man kann nur ſagen, der dunkle, liederartig bewegte Stil verbinde ſich lieber und naturgemäßer dem düſtern Inhalte, der lichte dem klaren und freien, wie denn dies auch der Stimmungsunterſchied der Völker iſt, von denen beide Stile ausgingen, es ſei dies aber nicht notwendig. Auch ganz ſittlich lichter Inhalt kann im Balladenſtil behandelt werden; der Ton in Goethes „Gott und Bajadere“ hat ſo ganz den tief erzitternden Charakter, daß wir dieſes Gedicht nimmermehr Romanze nennen könnten, und der Inhalt gehört doch unzweifelhaft der ſittlichen Lichtwelt an. Echtermayer hat, dies iſt die dritte und wichtigſte Einwendung, bei dem, was er als Inhalt der Romanze beſtimmt, durchaus Schillers philoſophiſch gebildetes Bewußtſein im Auge gehabt und ſtoffartig auf den ethiſchen Wert der Idee der Freiheit geſehen. Das Wahre iſt, daß, je durchſichtiger ſolches ſittliches Bewußtſein, deſto ſchwerer es wird, ſowohl eine echte Romanze als eine echte Ballade zu dichten. Das Gefühl iſt in der Romanze heller als in der Ballade, aber nicht ſo gedankenhaft durchgearbeitet. Für den äſthetiſchen Maßſtab iſt diejenige Bildung des modernen Dichters die höchſte, die von dem zu hellen Lichte ihres Selbſtbewußtſeins ſich in die dämmernden Stimmungen umſetzen kann, aus welchen die echte Romanze, noch mehr die echte Ballade hervorgeht. Die bedeutendſten Produkte der neueren erzählenden Poeſie ſind Balladen, vor Allem die Goetheſchen. — Echtermayer hat eine dritte, mittlere Form aufgeſtellt, die er Märe oder Rhapſodie nennt und welcher er als Inhalt die Heldenwelt zuweiſt, wie ſich durch ſie die

Digitized by Google

Völker in energiſcher Tat von ihrer erſten dunkeln Unmittelbarkeit befreien: eine urſprüngliche Kraft, die ſchon in die Licht- und Tagesſeite des Geiſtes, in die Geſchichte, hereinragt. Uhlands vaterländiſche Balladen namentlich würden in dieſe Gattung fallen und es erſchein zweckmäßig, ſie aufzuſtellen.

4) Es verſteht ſich, daß die hier aufgeführten Formen, das rein objektive Sitten- und Naturbild ausgenommen, ihren urſprünglichen Boden recht in der Volkspoeſie haben, vor Allem aber Ballade und Romanze. Hier vorzüglich iſt die Stelle, wo die Kunſtpoeſie neues, echt lyriſches Leben aus ihr getrunken hat. Nachdem aber dieſe Verjüngung vor ſich gegangen war, mußte eine epiſch lyriſche Kunſtpoeſie möglich werden, die den echt lyriſchen Ton einhält und doch in der ganzen Behandlung zeigt, daß ebenſoſehr die klaſſiſche Bildung auf uns eingewirkt hat, die aber darum nicht zu der allzu lichten und glänzenden Beredſamkeit fortgeht, welche einmal unlyriſch iſt; dieſe Art epiſch lyriſcher Gedichte entzieht ſich am meiſten der Einteilung Ballade und Romanze und warnt uns, Alles einteilen zu wollen. Man hat unſern in dieſen Formen ſo reichen Uhland als den Klaſſiker der Romantik bezeichnet; am Marke des Volksliedes genährt, eine gediegene, einfach körnige Natur, die ſich doch mit offener Seele den verſchiedenen Stimmungen der nord- und ſüdfranzöſiſchen, ſpaniſchen Romantik, des klaſſiſchen Altertums, wie der dunkleren, härteren, biderben altdeutſchen Welt öffnet, führt er überall einen ſcharfen Meißel, der jedem Geſteine klar beſtimmte, reine Geſtalt gibt. In der Deutlichkeit des Umriſſes, welche auch ein ahnungsvoll dunkler Inhalt hiedurch erhält, wird denn die Grenze zwiſchen Ballade und Romanze, jetzt abgeſehen von jener ſubjektiveren Nebenform der letzteren, der wir einen Teil dieſer Gedichte bereits zugewieſen haben, notwendig ungewiß werden. Da, wo mehr Volksliedton iſt, kann kein Zweifel ſein; aber wohin ſollen wir z. B. Ver sacrum zählen und mit ihm die ganze Welt epiſch lyriſcher Gedichte, die im Inhalte bald finſter, bald heiter, im Ton und Gang bald dramatiſch bewegter, bald milder und heller fließend, doch in der ganzen Form zu klaſſiſch durchgebildet ſind, zu ſichtbar auf klaſſiſchem Kothurne gehen, um unter Begriffe eingereiht zu werden, die doch immer an die Naivität der Volkspoeſie erinnern? Es bleibt alſo dabei, daß hier keine zu erſchöpfender Einteilung ausreichende Terminologie beſteht.

Digitized by Google

§ 894

1 Die Lyrik der Betrachtung ſteht auf dem Punkt einer beginnenden Auflöſung des reinen Gefühlszuſtands, worin derſelbe in eine beſchauende und beſchaute Seite auseinandergeht, die in ein Wechſelſpiel treten, in welchem die Empfindung mit verhüllter oder ausgeſprochener Wehmut ihrer eben noch warmen und eben verkühlenden Schönheit nachblickt und näher oder entfernter bereits den denkenden Geiſt durchſcheinen läßt. Unter den klaſſiſchen Formen gehört hieher die Elegie, aus dem Oriente in verſchiedener Beziehung die indiſche und die kunſtreichen Bildungen der mohammedaniſchen Lyrik, aus der romaniſchen Literatur die
2 verſchlungenen Strophen des Sonetts u. a. An der Grenze der Proſa liegt als beſondere Form das Epigramm und mit ihm eine große, unbeſtimmte Maſſe, die ſich unter dem Namen der ſchönen Gedankenpoeſie zuſammenfaſſen läßt und namentlich der modernen Zeit und der deutſchen Poeſie angehört.

1) Wir könnten das Weſen dieſer Form auch als eine bis an die Grenze der äſthetiſchen Einheit fortſchreitende Entbindung des Gnomiſchen bezeichnen, wenn wir nicht eben hier der gnomiſchen Poeſie im engeren Sinn uns näherten, die wir doch als beſondere Form in den Anhang vom Didaktiſchen verweiſen und mit welcher wir das vorliegende Gebiet nicht verwechſelt ſehen möchten. Um was es ſich handelt, zeigt ſogleich die Elegie. Es iſt bekannt, daß man unter ihr nach der antiken Bedeutung des Worts durchaus nicht bloß ein Lied der Wehmut und Klage zu verſtehen hat, daß dieſe erſte Form, in welcher ſich bei den Joniern die lyriſche aus der epiſchen Poeſie herausbildete, anfänglich politiſchen und kriegeriſchen Inhalts war, daß ſie denſelben, auch nachdem ſie ſich Anderem zugewandt, nicht ſo bald aufgab. Allerdings darf man behaupten, daß es Zeichen eines unreifen Zuſtandes war, wenn Kallinos und Tyrtäos ſo ſtarken Inhalt in ſolchem Gefäße niederlegten, daß dies nur geſchah, weil es überhaupt die erſte lyriſche Form war, die man gefunden und in die nun zuerſt der noch ganz von heroiſch mannhaften Gefühlen geſchwellte,

Digitized by Google

noch wenig lyrisch erweichte Sinn sich warf; denn indem das elegische Versmaß dem gewaltig und feierlich vorstrebenden Hexameter den zurückweichenden, veratmenden, Grenze setzenden, abschließenden Pentameter hinzufügte, war auch für den Inhalt ein sanftes Nachlassen gefordert, der verhauchende Vers sollte das Verhauchen der Seelenbewegung darstellen. Es liegt in dieser Bewegungsweise ein Abschiednehmen von der Empfindung, sie ist eben noch warm und kühlt sich eben ab. Dies ist das eigentliche Wesen der Elegie; Wehmut und Trauer in bestimmtem Sinn ist damit zunächst noch gar nicht ausgesagt, denn dies wäre ein Abschiednehmen vom Inhalte der Empfindung, vom schönen Gegenstande. Dagegen ist allerdings zunächst eine stärkere Entbindung des gedankenhaften Elements hiemit gegeben, denn Auskühlung des Gefühls und Übergang desselben in das denkende Betrachten, Beruhigung durch allgemeine Wahrheiten fallen notwendig zusammen. So diente denn das elegische Maß, das Distichon, früher namentlich bei Solon, überhaupt aber jederzeit auch dem eigentlich Gnomischen, dem Aussprechen allgemein gültiger Lebensweisheit. Aber auch dies direkte Lehren entspricht seinem wahren Charakter nicht und soll durch die Behauptung, daß das Austönen des Gefühls ein Aufsteigen des Gedankenmäßigen sei, vielmehr nur ein erstes Durchscheinen des Letzteren gerechtfertigt werden. Die Elegie begriff ihre Bedeutung erst, als sie sich seit Archilochos in die schönen Empfindungen des von Seele durchdrungenen Lebensgenusses, auf Wein und Liebe und jede andere Stimmung warf, in welcher die Gegenwart, der Augenblick im Schimmer des Idealen aufglänzt, und sie konnte noch einmal zu voller Blüte erwachsen, als im Verfall des öffentlichen Lebens die römische Welt das kurze Glück im leidenschaftlichen, subjektiv entzündeteren Genusse des schönen Momentes suchte (vgl. § 445, 1). So heiß nun aber dies Gefühl in diesen Stimmungen erglühen mag, so bringt doch eben jener Charakter des Rhythmus, das regelmäßige Absinken nach dem steigenden Hexameter, einen Ton des Verglühens notwendig mit sich; das Gemüt ist noch ganz in seinen Zustand versenkt und beginnt doch schon, ihm zuzusehen, frei über ihm zu schweben; der Liederdichter fühlt, der elegische bespricht, was er fühlt; das Gefühl mag noch so heiß sein, es verdunstet in der Elegie eben im Aufsprühen. Dies führt uns denn auf den Ausgangspunkt und zu dem Begriffe der Wehmut und Trauer zurück. Nur im unbe-

Digitized by Google

ſtimmteren Sinne des Worts liegt ein Zug derſelben zunächſt in jenem Abſchiednehmen von der Empfindung; es erhellt aber, wie nahe der Schritt gelegt iſt, in den beſtimmteren Ton der Klage überzugehen, der nun ein Abſchiednehmen vom ſchönen Gegenſtand ausſpricht. Ich blicke auf meine Empfindung wie auf eine flüchtige, entſchwindende: ſo wird mir ja die Empfindung ſelbſt zum ſchönen Gegenſtande, an dem ich erfahre, daß die Momente der höchſten Lebenserregung kurz und vergänglich ſind, und es iſt nur natürlich, wenn ich nun von der Empfindung den Gegenſtand und Inhalt derſelben unterſcheide und die Flüchtigkeit des Glückes auch objektiv mit entſchiedener Stimmung der Trauer betone. Dann wird die Elegie zu dem, was man ſich in der neueren Zeit gewöhnlich unter ihr vorſtellt, zum Gedichte der Klage um verlorenes ſchönes Gut des Lebens, ſie iſt es gerne, und ſie iſt es ja auch ſchon im griechiſchen Altertum geweſen, aber jener Klang der Wehmut durchzieht ſie wie ein Ton der Äolsharfe, auch wenn ſie ganz nur von Freude und glücklicher Gegenwart ſingt. Es ergibt ſich nun, daß dieſer Form aus dem tieferen Grunde die Stelle an der nahen Grenze der ungemiſchten Poeſie anzuweiſen iſt, weil ſie eigentlich weiß, daß das Ideal nur momentan in das Leben eintritt. Der ſchöne Moment, auf den ſie ſelbſt mitten in ſeiner Feier ſchon wie auf einen fliehenden zurückblickt, iſt in Wahrheit nichts Anderes als die ideale Verklärung des Lebens, welche in der empiriſchen Wirklichkeit ohne den Zauber der Kunſt nur ſcheinbar und raſch entſchwindend eintritt, denn dies iſt ja der Charakter alles Naturſchönen, welche aber von der Kunſt bleibend vollzogen wird; die Elegie ſteht alſo nicht rein inmitten der idealen Phantaſie, ſondern ſehnt ſich von dem Standpunkte der Wirklichkeit nach dem Ideale, welches dem ungeteilten äſthetiſch idealen Bewußtſein ein ſtetiges Diesſeits iſt, als nach einem Jenſeits, das nur vorübergehendes Diesſeits wird, und trauert dem flüchtigen Eintritte desſelben nach. Sie trauert eigentlich um die ideale Phantaſie ſelbſt; eine Poeſie, die ſoeben nicht mehr ganze Poeſie iſt, trauert um die ganze. Schiller ſtellt in der Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtkunſt die Elegie als eine Form der letzteren auf; was er aber ſentimentale Dichtkunſt nennt, iſt diejenige, welche das Wirkliche und die Idee nur aufeinander bezieht, und ſo geſteht er damit, daß die Elegie den einen Fuß ſchon auf der Grenze der Poeſie hat. Er ſelbſt hat in den Gedichten: „die Ideale“ und: „das Ideal

Digitized by Google

und das Leben" dies geradezu bestätigt und die Elegie im Grunde verraten: im ersteren, indem er sich zum Schlusse rein prosaisch mit der Befriedigung tröstet, die in der Beschäftigung liegt, im zweiten, indem er die wahre Erhebung aus den Enttäuschungen des Lebens im Himmel der Phantasie sucht, den uns die volle Poesie, ohne ihr Geheimnis zu gestehen, durch die Tat auf die Erde senken soll. Die echte Elegie schwatzt aber doch nicht so ihr Geheimnis aus, weiß es selbst kaum und ihre Betrachtungen decken in aller Trauer über die Flüchtigkeit des Schönen nicht so ausdrücklich die Kluft auf, welche die ganze und volle Kunst schweigend ausfüllt; das heißt von der Phantasie sprechen, statt in Phantasie tätig sein. Doch wir verdanken Schiller auch wahre Elegien. Pompeji und Herkulanum, der Spaziergang gehören zu den schönsten Erscheinungen dieses Gebiets und führen verglichen mit Goethes herrlichen römischen Elegien auf einen Unterschied, den wir noch zu berühren haben. Dort breitet sich das Ideale in dem Bilde der verschütteten Städte, das wunderbar wieder an den Tag der Gegenwart getreten, in den Landschaftbildern, an denen der Spaziergänger sich fortbewegt, als objektivere Anschauung vor dem betrachtend fühlenden Geist aus; hier blickt der Dichter auf persönliches Glück zurück, das sich wohl wie eine Rose an die Trümmer der großen Vergangenheit der alten Weltstadt schlingt, wo einst Amor, der dem Liebenden die Lampe schürt, seinen Triumvirn denselben Dienst getan hat wie jetzt dem nordischen Gaste, das aber wesentlich *sein* Genuß, *sein* subjektiv Erlebtes ist. Es treten also eine mehr objektiv epische und eine mehr subjektiv lyrische Form einander gegenüber. — Das antike Versmaß der Elegie ist hier beibehalten; im Allgemeinen folgt übrigens eine Nötigung hiezu aus dem nicht, was über dessen Charakter gesagt ist; die modernen Strophenbildungen haben der absinkenden und austönenden Formen genug, um dem elegischen Stimmungscharakter seinen Ausdruck zu geben. — Nicht immer ist es leicht, das Elegische vom Liedartigen zu unterscheiden; wesentlich ist, daß man immer den betrachtenden Charakter ins Auge fasse, wehmütiger Ton allein, selbst ausgedrückter Gedanke wehmütigen Inhalts macht noch keine Elegie, wenn er nur kurz hervorbricht, keine Entwicklung hat. Uhlands „Kapelle" z. B. ist ein Lied, keine Elegie.

Es kann Widerspruch erregen, daß wir hier die lyrische Poesie *Indiens* aufnehmen. Sie versenkt sich mit berauschter Wonne in

Digitized by Google

eine Natur, deren Üppigkeit alle Sinne umstrickt, in das Entzücken der Liebe, eine seelenvolle Sinnlichkeit, fern von der tieferen Sammlung, welche dem betrachtenden Momente, das wir doch in dieser Dichtart für so wesentlich halten, eine Entfaltung zuließe; sie hat in ihrer trunkenen Versenkung einen primitiven Charakter wie alles Orientalische, und scheint daher mindestens vor die klassische Elegie gestellt werden zu müssen. Allein in dieser Trunkenheit wohnt doch eine selige Müde, ein Hinschwinden in die Naturtiefen, ein süßes Kranksein vor lauter Lust, die in ihrer Schönheit sich badet und wohl fühlt, daß sie zu schön ist, um zu bleiben. Der elegische Ton liegt daher im Ganzen, auch wo er sich nicht direkt ausspricht, er tritt aber doch auch wirklich und sogar herrschend hervor und kann als das Bezeichnende der indischen Lyrik angesehen werden. Ihre schönsten Erzeugnisse sind eigentlich elegisch; das herrliche Gedicht: die Jahreszeiten ist mit Mahnungen an die Flüchtigkeit des schönen Augenblicks durchzogen; sehnsuchtsvolle Liebesklage ist der beliebteste Ton, der sich mit dem wunderbar träumerischen Naturgefühle vereinigt und seinen ergreifendsten, reichsten Ausdruck in dem Wolkenboten von Kalidasa gefunden hat. Mit dem Elegischen tief verwandt ist das Idyllische, wie sich aus der Erörterung desselben (§§ 874, 883) ergibt; man kann es die epische Elegie nennen, denn indem der idyllische Dichter das schöne Bild naturvollen Menschenlebens in der ländlichen Stille aufsuchen muß, gesteht er dessen Flüchtigkeit; das Ideal ist noch da, aber nur eben noch da, wird eben noch ferner vom großen Menschengetümmel aufgefunden und erhascht. Mit richtigem Sinne stellt daher Schiller (a. a. O.) Elegie und Idylle nebeneinander. So knüpft sich denn das Elegische an ein idyllisches Motiv in dem anmutvollen indischen Gedichte Gitagowinda, das die Liebe des Krishna zu der Hirtin Radha besingt. Es fehlt jedoch in dieser Poesie auch an Sprüchen der Erfahrung und Lebensweisheit nicht, die dem Elemente der Betrachtung, freilich ohne die ethische Sammlung des klassischen Okzidents, noch mehr ohne die konzentrierte Innerlichkeit der neueren germanischen Zeit, im elegischen Elemente sein Recht sichern. Voranstellen aber mußten wir hier die Form, die am deutlichsten den Begriff darstellt. — Trotz dem großen Sprunge ist es nur natürlich, an die Seite der indischen die mohammedanische Lyrik zu ziehen, wie sie im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ihre höchste Blüte in Persien getrieben hat. Der Pantheis-

Digitized by Google

mus, der in der indiſchen Poeſie noch trunkenes Naturgefühl war, iſt hier durch reiche Vermittlungswege ſo durchgebildet, daß er ſich mit vollem und ausgeſprochenem myſtiſchen Bewußtſein in den Genuß des Einzelnen verſenken kann; Dſchelaleddin Rumi ſtellt die reine Myſtik, Saadi den Übergang zur Einlebung derſelben in das Gefühl des ſinnlichen Augenblicks, Hafis die reine und ungeteilte Verſenkung dar. Hier hat ſich das Gemüt von jeder Feſſel der Scheinwelt losgemacht, in das ewig Eine hingegeben und iſt völlig frei von jeder beſonderen Beſtimmtheit, heiter in der Bedürfnisloſigkeit des Derwiſch, gepäcklos wie Diogenes. Das ewig Eine iſt aber auch in jedem Wirklichen gegenwärtig; dem freien Gemüte ſteht es ganz frei, ſich in eine Form ſeiner Realität wie in ſeine geſtaltloſe Unendlichkeit aufzulöſen, und es wird diejenige Form wählen, welche durch Hingabe des Ich an ein zweites oder an die Tiefen des Naturgeiſtes ein ſinnliches Symbol desſelben Wegs iſt, wie er in Askeſe und Spekulation vollzogen wird. In ſeligem Liebesrauſche gibt ſich nun der Dichter unter Wohlgerüchen von Veilchen, Jasmin, Roſen und Moſchus der Geliebten, in deren Wangengrübchen der Weltengeiſt gefallen iſt, dem Weine hin, in deſſen Feuer das ewige Geheimnis glüht; er iſt aber in dieſer Hingebung ganz frei, denn das welttrunkene Gemüt iſt dasſelbe, das ſich auch rein geiſtig mit dem Unendlichen verſöhnt und in der Reinheit dieſer Verſöhnung nur von jedem Dogma und Sektenvorurteil befreit hat; er taucht ſich ganz in den Genuß und ſchwebt doch frei und heiter über ihm und er ſpricht mit hellem Bewußtſein die Einheit der beiden Wege des Aufgehens in der Unendlichkeit überall und in immer neuen Wendungen aus. Dieſe Form iſt daher in aller ungeheuchelten Fülle der Sinnlichkeit doch zugleich betrachtend, das Gefühl ſelbſt löſt ſich hier beſonders ſichtbar in die zwei Seiten des Seins in der Sache und der heiteren Beſchauung dieſes Seins auf; es iſt dies durchaus elegiſch und man wird auch an die Flüchtigkeit des ſchönen Augenblicks oft genug ſo ausdrücklich gemahnt, als es die Elegie im engeren Sinne des Worts nur tun kann. Dieſem Spiele mit der ſtetigen Wiederkehr zum myſtiſchen Zentrum entſpricht das reiche Formenſpiel und namentlich das Ghaſel mit ſeinem durchgehenden Reimbande. In den einzelnen Mitteln iſt dieſe Dichtung die vorherrſchend bilderreiche; ſie bedarf es aber auch, denn ſie dreht ſich ſchließlich doch immer um Eines. Goethes heiteres Greiſenalter hat in der entſprechenden Stimmung des freien Schwebens

Digitized by Google

und Betrachtens in diesen Formen gedichtet und sie noch einmal zur Wahrheit gemacht.

Auch der weitere Sprung zu der subjektiven Lyrik der romanischen Völker läßt sich unschwer rechtfertigen. Hier ist eine Welt der Innigkeit aufgegangen, wie sie der Orient und das Altertum nicht kannte, der platonische Idealismus und die Mystik fließt als Element in den ethisch gesammelten okzidentalischen Geist ein und vereinigt sich mit einem Volksnaturell, das doch flüssiger, weltlich freier, sinnlich biegsamer ist als der noch tiefere, aber weltlosere, härter in sich gedrängte germanische Charakter. Allein dieser Genius teilt auch mit dem antiken die Eigenschaft, daß ein großer Teil der innern Wärme nach der Seite der Form hindrängt, um sich hier als eine Schönheit für sich niederzuschlagen; dies ist nun natürlich in der ursprünglichen Art der Stimmung gesetzt und wirkt ebensosehr in der Ausführung wieder auf sie zurück: die reich verschlungenen Formen des Sonetts, der Kanzone, Terzine, Sestine, der achtzeiligen Stanze, des Trioletts, Rondos, Madrigals usw. stellen ein Spiel der Verschiebungen dar wie maurische Arabesken; das Gefühl des Dichters kann in der Künstlichkeit dieses Spiels die Unmittelbarkeit nicht bewahren, sondern wird notwendig zu einem Witze der Empfindung, wiewohl im guten und ernsten Sinne des Worts; er schaukelt sich wie ein geschickter Ruderer mit kunstfertigen Wendungen auf ihren Wellen und sieht mit reiner Betrachtung ihrem plätschernden Wellenspiele zu. Es sind vorzüglich die Italiener, die uns diese Formen gebracht haben, und es verhält sich wie mit der Herrschaft der melodischen Schönheit bei relativ verminderter Ausdruckstiefe in ihrer Musik. Das deutsche Gemüt wird sich aber nie ganz frei und heimisch in ihnen bewegen.

2) Wir können in der unbestimmten Masse, die wir enger an die Grenze der Prosa schieben, nur Eine benannte Form aufführen: das Epigramm. Wenn alles Lyrische aus einer Situation entspringen soll, so gilt dies vom Epigramm in dem ganz speziellen Sinne, daß es auf ein einzelnes äußeres Objekt gerichtet ist, dem der Dichter gegenübertritt, das er aber nicht in das rein innere Leben des Gemüts umsetzt, sondern nur so weit auf das Subjektive bezieht, daß er einen schönen Gedanken darüber ausspricht, und zwar ohne weitere Entwicklung, in schlagender Kürze. So ist die Lyrik an ihrer Grenze noch einmal ganz punktuell, aber jetzt nicht mehr rein empfindend und nicht

Digitized by Google

mehr in den Ring der besonderen Stimmung die Welt fassend, sondern Einzelnes durch einzelne Gedankenlichter beleuchtend; es sind die zerstreuten erkaltenden Funken der Flamme, welche die volle Lyrik in gedrängter Wärme zusammenhält; der Prozeß der Verklärung der Welt im Subjekte hält eine Nachernte, geht weit und breit in der Welt um und wirft auf die einzelnen Dinge, ohne ihre Objektivität aufzuheben, seine geistigen Blitze. Wir haben den Ausdruck gebraucht: schöner Gedanke. Dies heißt nicht nur ein Gedanke von reinem, edlem Gehalte, sondern ein solcher, der im idealen Gefühlselement empfangen und geeignet ist, von ihm umfangen zu bleiben. Wir schließen damit das Epigramm, das eine satirische Spitze hat, vom gegenwärtigen Zusammenhang aus; es gehört mit allem Satirischen in den Anhang. Das Gefühlselement hat seinen Anhalt darin, daß das Epigramm ein gegebenes Objekt zum unmittelbaren Ausgangspunkt hat, das geeignet sein muß, unmittelbar in einen Stimmungszustand zu versetzen, aus dem sich eine bedeutende Betrachtung entwickelt. Es ist ursprünglich bestimmt, dem Gegenstand als Aufschrift zu dienen, der also ein sinnlich gegebener ist, dieses Band löst sich, es genügt, daß der Gegenstand der Vorstellung gegeben sei, wenn er nur den Charakter eines Vorgefundenen, Erlebten hat, woran sich tiefe Lebensbeziehungen knüpfen. Daraus ergibt sich die Art der Komposition im Epigramm: es erregt zuerst durch Nennung des Objekts, Anlasses eine kurze Erwartung, dann läßt es in rascher Wendung den Aufschluß, die Pointe hervorspringen. Der Übergang in die satirisch witzige Form liegt daher nahe genug, man kann aber von einem Witze des schönen Gedankens reden und dabei die Satire noch völlig ausschließen. Wir verweisen auf die unendlich schönen Epigramme der Alten, unter den Neueren nur auf einen großen Teil von Goethes und Schillers Xenien, auf Uhlands Sinngedichte, zu denen er zwei Strophen nicht rechnet, die doch zu den schönsten Epigrammen aller Zeit gehören: „Verspätetes Hochzeitlied" mit dem Schlusse: „des schönsten Glückes Schimmer erglänzt euch eben dann, wenn man euch jetzt und immer ein Brautlied singen kann." — Das Epigramm nun ist der kleine benannte Punkt in einer ganzen weiten Welt von Dichtungen, die keinen Namen haben und die wir als Poesie des schönen Gedankens bezeichnen; sie verhalten sich zum Epigramme wie das Ausgeführte zum Zusammengezogenen. Es ist die schwer zu bestimmende Form, die auch Hegel (a. a. O. S. 465) zuletzt, aber gewiß unrichtig

Digitized by Google

als eine Art des Liedes aufführt. Er weist auf Schiller hin, dessen Gedichte im Ganzen und Großen eine eigentlich normale Erscheinung dessen sind, was wir schöne Gedankenpoesie nennen; die neuere, namentlich deutsche Literatur, hat aber überhaupt in weiter Ausdehnung dies Feld angebaut, und Namen wie G. Pfitzer, Geibel sind fast ausschließlich nur hier zu treffen. Der moderne Geist hat seinen unendlich reichen, vielseitigen und verwickelten Inhalt in das philosophische Bewußtsein erhoben, das sich auf unzähligen Wegen der allgemeinen Bildung mitgeteilt hat; so ist dieses längst eine untrennbare Form seines Wesens und wird durch seine Gegensätze und Kämpfe selbst wieder zu einem Teile seines realen Lebens, seiner Erfahrungsmasse. Unmöglich kann eine solche von Gedanken durchsäuerte Welt nach ihrem Umfang und ihrer Tiefe in die liederartige Form der Unmittelbarkeit umgesetzt werden; viel eher noch in den hymnischen Ton, von dem schon oben gesagt ist, daß er sich mit der Poesie der Betrachtung berühre. Der Trotz des freien Menschengeistes ist in Goethes „Prometheus", der Wert der Phantasie in: „Meine Göttin", die Kleinheit des Menschen gegen das Unendliche in „Grenzen der Menschheit", Edelmut und Wohlwollen als höchste Zierde des Menschen in „Das Göttliche" wirklich so ganz in hochgehender reiner Stimmung ausgesprochen, daß der echt lyrische Hymnenton erklingt. Es ist aber solche Umsetzung gedankenmäßigen Gehaltes nur dem höchsten Talente, seltenen Augenblicken und einem kleinen Teile der unabsehlichen Gedankenwelt gegönnt. Es muß eine Poesie geben, welche den Gedanken merklicher in Gedankenform ausspricht, aber doch noch auf so starker Grundlage pathetischer Stimmung, daß wir sie noch nicht zum Didaktischen zählen dürfen. Sie wird aller hohen Anerkennung wert sein, wenn sie ihre Stellung an der Grenze der Poesie, wenn sie ihren Glanz, ihren rhetorisch deklamatorischen Stil als einen Schmuck zugesteht, dessen sie um ihres innern Mangels willen bedarf. Die Grenze zwischen dem, was dem echt Poetischen näher und was ihm ferner liegt, wird hier schwebend und ist nicht weiter zu verfolgen. Schiller bleibt, wie gesagt, Vorbild und reinstes Muster.

Digitized by Google

c) Die dramatiſche Dichtung.

1. Das Weſen derſelben.

§ 895

Wie die Dichtkunſt überhaupt die gegenſtändliche Welt, nachdem dieſelbe ganz in das ſubjektive Empfindungsleben der Muſik eingegangen, wieder entfaltet, ſo hat ſie in ihren Zweigen die Subjektivität der Lyrik, welche dem Standpunkte der Muſik entſpricht, wieder zur Objektivität des Epos zu erſchließen und hiedurch dieſe Gegenſätze in einer dritten Form zuſammenzufaſſen, worin, wie in dem Ganzen der Poeſie das geſamte Syſtem der übrigen Künſte, ſo ſie ſelbſt innerhalb ihrer ſich wiederholt und konzentriert.

Der Fortgang begründet ſich wie jener von der Muſik zu der Poeſie, aber er ergibt ſich einfacher, leichter: denn dort gilt es den langen Schritt zu einer neuen Kunſt, der ſeinen Anſatz im ganzen Syſtem der Künſte, in der Notwendigkeit, daß die Objektivität der bildenden Kunſt aus der ſubjektiven Innerlichkeit der Muſik ſich wiederherſtelle, ohne ſie zu verlieren, endlich in dem Grundgeſetze nehmen mußte, daß der Lebensgehalt als ſichtbarer Körper dem Auge (jetzt dem inneren) erſcheine; hier dagegen gilt es nur die Wiederherſtellung dieſer objektiven Welt innerhalb einer Kunſt, welche urſprünglich dieſen Boden gewonnen, welche ihn verlaſſen hat, um noch einmal wie die Muſik, aber auf neuer Stufe, die Welt der Gegenſtände in die Welt der Subjektivität zurücknehmen, ſie ganz mit dieſer zu durcharbeiten und zu durchdringen, welche ihn aber mit ganz einleuchtender Notwendigkeit wieder einnehmen muß. Und die dringendere Nähe dieſer Notwendigkeit hat ſich ja in der Lyrik ſelbſt dadurch überall angekündigt, daß die Welt der ſichtbaren Dinge und ihrer bewußten Auffaſſung nicht bloß geahnt, wie in der Muſik, an ihrer Schwelle ſchwebte, ſondern die Empfindung immer nach ihr greifen mußte, um an ſie gelehnt ſich auszuſprechen; ja bis zur Darſtellung einer Handlung ſchritt ſie fort und wir fanden die Keime des Drama in der erzählenden Form der Lyrik. Wenn nun, was in der Lyrik gewonnen iſt, dieſe ſubjektive Durchdringung der Welt, ſich vereinigt mit dem, was das Epos durch ſeine Objektivität

Digitized by Google

voraus hat, wenn die von dem Welt-Inhalt erfüllte Bruſt dieſen wieder entläßt, daß er ſich als gegenſtändliches, aber aus dem Innerſten des Geiſtes gebornes Bild ausbreite, ſo kehrt der Kreis der Poeſie ganz gefüllt in ſich zurück, wie in der Poeſie überhaupt der Kreis der Kunſt und mit ihm der ganze Kreis des Syſtems der Äſthetik: ein Kreis im Kreiſe, eine Verarbeitung der Welt in die Form, die alle Weiſen und Seiten erſchöpft, ihre Linie immer weiter gezogen und, was ſie umfaßt, immer tiefer und tiefer gegründet und verarbeitet hat und nun beruhigt nicht weiter kann und will, ſondern in ſich ſelbſt zurückläuft. Die Poeſie iſt die Kunſt der Künſte; im Epos wiederholt ſich die bildende Kunſt und analog das Naturſchöne, in der Lyrik die Muſik und analog die Phantaſie, im Drama die Poeſie ſelbſt und analog die Kunſt: das Drama iſt die Poeſie der Poeſie.

§ 896

Das Lyriſche und Epiſche, Subjektive und Objektive kann ſich nur ſo vereinigen, daß es ſich zugleich weſentlich verändert. Der Dichter ſpricht durch Perſonen, in die er ſich verwandelt und die er gegenwärtig vor uns auftreten läßt, ſein Inneres aus: dies iſt lyriſch. Der Perſonen ſind mehrere, ſie verharren nicht auf einem Punkte ihres inneren Lebens, ſondern bewegen ſich in der Folge der Zeit, wirken nach außen und bringen durch Wirkung und Gegenwirkung eine Handlung hervor, in welcher ſich mit ihrem Komplex von äußern Bedingungen ein breiteres Weltbild ſichtbar für die innere Vorſtellung entfaltet: dies iſt epiſch. Allein an die Stelle der lyriſchen Gemütserregung und der epiſchen Zuſtändlichkeit muß in dieſer Verbindung als Inhalt der freie Geiſt treten, der mit hellem Bewußtſein ſeinen Willen zur Tat beſtimmt; die lyriſche Gegenwart ſpannt ſich energiſch nach der *Zukunft*, die Form iſt ausſchließlich *dialogiſch* und das Weltbild als ein ſichtbares erzeugt ſich ohne ausdrückliche Schilderung aus dem Bilde des innern Lebens der Charaktere. Das Innere des Dichters muß im Subjektiven objektiv, zur Welt und Menſchheit erwei-

Digitized by Google

tert ſein. Er iſt in ſeinem Werk ebenſo ganz gegenwärtig als ganz abweſend; dieſes beſteht daher ganz ſelbſtändig, losgelöſt vom Dichter, denn er iſt ganz darin aufgegangen: die vollkommenſte Erfüllung des Begriffes der Kunſt (§§ 489 und 524), die reifſte und daher ſpäteſte Frucht ihres Wachstums.

Das direkte Ausſprechen des Innern iſt das Lyriſche im Drama. Der Dichter ſpricht zwar nicht in eigener Perſon, ſondern aus dem Munde Anderer, in deren Zuſtände er ſich verſetzt hat, allein dies hebt zunächſt den lyriſchen Charakter nicht auf, denn wir haben auch dieſe Umwandlung als eine Form des Lyriſchen kennen gelernt, die noch ganz in den Grenzen dieſes Zweiges bleibt, wiewohl ſie allerdings zugleich den Fortgang zum Dramatiſchen im Keim enthält. Das Drama gehört daher wie die Lyrik zunächſt der Zeitbeſtimmung der Gegenwart an. Von der ſinnlich ſichtbaren Vergegenwärtigung durch Theater und Schauſpielkunſt abſtrahieren wir aber noch ganz; es iſt hier, wie durchaus im Folgenden, immer nur von der Vergegenwärtigung für das innere Schauen die Rede, das allerdings weiterhin das Bedürfnis des äußern mit ſich führt; aber erſt der Anhang von der Mimik wird dieſe Seite aufnehmen. — In der Aufzeigung des epiſchen Elements der Objektivität, wie es im Drama erhalten iſt, durfte ſogleich die Vielheit der Perſonen, durch die der Dichter ſpricht, nicht übergangen werden; die erzählende Form der lyriſchen Dichtung kann, wenn ſie ſich durch dialogiſche Behandlung dem Drama nähert, kaum über zwei Perſonen ſprechen laſſen; der Kreis, in den ſich der gedrungne Kern der Empfindung umſetzen und verkleiden kann, iſt eng gezogen. Das weitere epiſche Moment iſt das Fortrücken in der Sukzeſſion der Zeit; die lyriſche Stimmung hat auch ihren Verlauf, bleibt aber doch punktuell, bewegt ſich nur in ſich, nicht ernſtlich hinaus in die Dinge, an denen wir die Zeit meſſen; wirklicher, erfüllter Zeitverlauf iſt nur im Elemente des äußeren Geſchehens und Handelns. Das Innere, indem es ſich ausſpricht und fortrückt, erſchließt ſich alſo zugleich zur Veränderung der Außenwelt, die Wirkung ruft die Gegenwirkung hervor und es entſteht eine Handlung; ſo mußten wir auch den Inhalt des Epos nennen, ſo lange wir das Wort nicht in ſeinem ſtrengſten Sinne nahmen. Die handelnden Perſonen in ihrer Vielheit und der notwendig mitgeſetzte Komplex umgebender phyſiſcher Welt und realer

Digitized by Google

Verhältniſſe der moraliſchen bedingen nun den größeren Umfang, das umfaſſendere Bild des Lebens, wodurch das Drama wie das Epos von dem Mikrokosmus des Lyriſchen ſich unterſcheidet. Daß dieſes Weltbild der innern Anſchauung ſich darbiete wie im Epos, dafür muß der Dichter irgendwie ſorgen; von der Art, wodurch er dies bewerkſtelligt, iſt jedoch abzuſehen, ſolange man den Unterſchied vom Epiſchen, der freilich gerade hier tief und durchſchneidend iſt, nicht in Betrachtung zieht. — Es unterliegen aber beide Elemente, das lyriſche und epiſche, indem ſie ſich zu einem Dritten verſchmelzen, notwendig einer weſentlichen Veränderung und wir müſſen dieſelbe zuerſt in ihrem prinzipiellen Mittelpunkt erfaſſen. Wenn der Dichter ſich in Perſonen verwandelt, welche ſo ſprechen, daß daraus eine Veränderung der Außenwelt, eine Handlung ſich ergibt, ſo kann das Innere dieſer Perſonen nicht mehr das in Gefühl verſenkte des Lyrikers ſein: es muß die Objekte und ſich ſelbſt mit hellem Bewußtſein ergreifen und ſich frei als Wille aus ſich entſcheiden. Der dramatiſche Menſch iſt aber auch nicht mehr der zuſtändliche im Sinne des epiſchen Charakters, der zwar handelt, jedoch geführt und getrieben von ſeinem Naturell, von der Sitte, von dem, was als treibende Kraft in den Maſſen waltet. Der Dichter zwar verhält ſich im Epos nicht zuſtändlich wie ſeine Helden, er ſchwebt frei und klar über der alſo bedingten Welt, allein wo der Menſch als Objekt des Dichters noch bloß zuſtändlich iſt, da kann doch die Klarheit und Freiheit, womit der letztere über dem Stoffe ſteht, noch nicht jene ganze und intenſive ſein, welche im Reiche der möglichen Verhaltungsweiſen liegt und dem dramatiſchen Dichter zukommen muß, der den Menſchen in jenem determinierten Sinn auffaßt. Der Geiſt wird darum im Drama allerdings ebenſowenig in ſchlechthin abſtrakter Selbſtbeſtimmung auftreten, als in irgendeiner Form des Schönen, aber, obwohl in poſitiver Einheit mit ſeinem Naturell, doch den Entſchluß mit klarer Rechenſchaft über die Gründe frei aus ſich ſchöpfen und wenn Gefühl und Affekt ihn blind und inſtinktiv fortreißt, ſo wird dies in einem Zuſammenhange geſchehen, wodurch es als das erſcheint, was nicht ſein ſoll. So iſt es das Drama, was allein unter den Formen des Schönen den wahren, wirklichen Geiſt zur Erſcheinung bringt. Aus ſeinen Tiefen läßt es vor unſern Augen eine Handlung hervorſteigen, wir ſehen ſie ſtetig aus dem energiſch wirkenden Innern werden. Hienach beſtimmt ſich nun

Digitized by Google

auch das Verhältnis zum Zeitbegriffe. Zunächst also teilt das Drama mit der Lyrik die Form der Gegenwart. Das lyrische Gedicht entwickelt den Verlauf einer Stimmung, bereitet uns durch den gegenwärtigen Moment auf den künftigen vor und enthält demnach natürlich auch die Erstreckung der Zukunft, allein es fällt kein Gewicht auf diese Seite, weil im weichen Elemente des Gefühls keine Erwartung schlagartiger Folgen entsteht. Dagegen wo der wache Geist im Kampfe wirkt, da müssen Entscheidungen erfolgen, denen wir mit Spannung entgegensehen, und so fällt ein fühlbarer Nachdruck auf das Moment der Zukunft. Die Gegenwart aber bleibt natürlich die bestimmende Kategorie und dies führt uns nun vom Mittelpunkte nach der formellen Seite. — Die dramatische Handlung kann sich nur in der Form des Dialogs bewegen. Die lyrische Poesie geht zu dieser Form fort, aber sie ist ihr nicht wesentlich und ebenso verhält es sich im epischen Gedichte; wo aber die Handlung gegenwärtig vor uns aus dem Innern sich erzeugt, da ist der Dialog die einzig mögliche Darstellungsweise. Man kann sagen und hat gesagt, das Drama ruhe formell wesentlich im Fortgange des lyrischen Monologs zum Dialog; nur nennen wir natürlich das Alleinsprechen des lyrischen Dichters nicht Monolog, weil dieser Name eine Handlung voraussetzt, worin im Übrigen die Zwiesprache oder das Sprechen Mehrerer herrscht. — Nun ist aber auch jenes epische Moment wieder aufzufassen, wodurch das Drama die Handlung, die es entwickelt, als sichtbares Bild, nur zunächst als bloß innerlich sichtbares, uns vorführt, und es erhellt, wie grundverschieden der Weg sein muß, durch den der dramatische Dichter dies bewerkstelligt. Er schiebt kurze Anmerkungen ein, um uns das Lokal, wohl auch die Gestalt der Personen und ihre Gebärden zu veranschaulichen, dies geht aber fast nur die Bühnendarstellung an und kommt neben dem Wesentlichen, was er als Dichter zu tun hat, gar nicht in Anschlag. Er läßt die äußere Umgebung und die Erscheinung seiner Charaktere durch diese selbst mit einzelnen Zügen zeichnen: dies ist bereits ein integrierender, aber gegenüber demselben Verfahren in der epischen Poesie ganz klein zusammengehender Teil seines Verfahrens. Das Wesentliche ist vielmehr: die Charaktere müssen von ihm so lebendig geschaut sein, daß sie das Bild ihrer äußern Erscheinung und Bewegung für unsere Phantasie ohne weiteres Zutun nötigend mitbringen. Einen wahrhaft organisch aus seinem Zentrum herauswirkenden dra-

Digitized by Google

matiſchen Charakter ſehen wir im bloßen Leſen ſo deutlich vor Augen, daß wir meinen, ihn greifen zu können. Die Häufung jener Anmerkungen in der neueren dramatiſchen Literatur beweiſt mit dem Mißtrauen zu unſerer und des Schauſpielers Phantaſie nur den Unglauben an die eigene. Die Energie der vollen Gegenwart, womit die Perſönlichkeit im Drama vor uns tritt, gibt ihr bei allem Unterſchied der Künſte eine Verwandtſchaft mit der Skulpturgeſtalt. Die epiſche Schilderung gleicht mehr dem Gemälde, dem Auftrag auf der Fläche. Die Skulpturgeſtalt erſcheint wie aus einem geiſtigen unerforſchlichen Grunde in den Raum hereingewachſen, ſo baut ſich aus ſeinem geiſtigen Kerne heraus vor unſerem inneren Auge der dramatiſche Charakter und ſtellt ſich feſt, klar abgeſchnitten in den idealen Raum der inneren Vorſtellung.

Blicken wir nun auf das Innere des Dichters zurück, deſſen Einſtrömen in ſeine Perſonen wir zunächſt zu dem Lyriſchen im Drama geſtellt haben, ſo erhellt aus dieſer veränderten Stellung, daß es ſelbſt eine Welt ſein muß, wenn es, mit dem ſo umgebildeten Epiſchen ſo verbunden, ein Weltbild ſoll geben können. Was das heißt, zeigt Keiner wie Shakeſpeare, dieſer zentrale Menſch, der den Menſchen und den Dingen unbegreiflich ins Herz ſieht, dieſes Individuum, das alle Formen der Menſchheit durchwandelt zu haben, Kind und Greis, Mann und Weib, Knecht und Fürſt, Krieger und Staatsmann ſelbſt geweſen zu ſein, ihre Schickſale ſelbſt erlebt zu haben und ſich ſo zur Gattung zu erweitern ſcheint. Keine Kunſtform verſetzt uns ſo in die Zuſtände wie das Drama, das ſie uns gegenwärtig vorſtellt. Der Lyriker führt uns nur in ſein Gemüt und nur in ſein Gemüt, nicht in ſeine ganze Perſönlichkeit, weil er nicht handelt. Goethes Wort: bei Shakeſpeare könne man ſehen wie den Menſchen zu Mute iſt, ſcheint wenig zu ſagen und ſagt unendlich viel. Dagegen kann man an Schiller, —deſſen übrige Größe darum doch unbeſtritten bleibt — negativ erkennen, was der Prozeß der völligen Entäußerung des dichteriſchen Subjekts beſagen will. Er gießt rhetoriſch ſeine ideale Anſchauung, ſein ſchönes Gemüt in ſeine Perſonen, man vernimmt ihn ſelbſt, wie er hinter ihnen als dünnen Masken ſteht und hervorſpricht, er zeichnet das Böſe und Niedrige mit ſeinem Haſſe, ſtatt ihm den kurzen Schein behaglicher Berechtigung zu gönnen. Wo er dieſe Subjektivität, welche wohl in All-

Digitized by Google

gemeinheit des Gedankens und reiner Liebe die Welt umfaßt, aber nicht im Sinne der poetiſchen Selbſtverwandlung eine Welt iſt, am meiſten überwunden hat, im „Wallenſtein“, ſpart er ſich doch die Partie von Max und Thekla als direktes Gefäß für ſein Gemüt aus, und ebendieſe Partie hat daher am wenigſten Haltung und Farbe von Stoff und Schauplatz. Das Drama fordert einen Geiſt, der im Subjektiven ſelbſt ganz objektiv iſt, der daher, wenn er ſich ausſpricht, den Gegenſtand und zwar im großen Sinne des Wortes, die Welt, ausſpricht; es iſt eine totale Selbſtumſetzung, die reinſte Reproduktion des Traumes (vgl. § 390) im hellen Wachen. In dem Werke dieſer konzentrierteſten und expandierteſten Form der Phantaſie iſt daher verſchwunden jene epiſche Syntheſe von Subjekt und Objekt und jenes lyriſche Alleinſein des Subjekts, welches die Welt in ſich reſorbiert. Man ſieht keinen Dichter, ſein Subjekt iſt verſchwunden, aber es iſt verſchwunden, weil es im Werke ganz da iſt, nicht bloß Subjektives zurückbehalten hat. Es iſt von zwei Seiten die reine Einheit des Subjektiven und Objektiven: blickt man auf die ſubjektive Seite, ſo ſieht man den Dichter, der, wenn er ganz ſich gibt, die Welt gibt; blickt man auf die objektive, ſo ſieht man die Welt, die eine ganze und reine Entäußerung des dichteriſchen Subjekts, daher ganz von ſubjektivem Leben durchdrungen, durcharbeitet iſt. Von keinem Werke der Kunſt gilt daher ſo ganz und abſolut, was für alle Kunſt in den angeführten Paragraphen als Forderung aufgeſtellt iſt; keines ſteht ſo ganz auf eigenen Füßen, rein abgelöſt vom Künſtler wie ein Naturwerk, eine ſelbſtändige Welt, ein Planet, der ſich um ſich ſelber dreht, und iſt zugleich der Objekt gewordene Geiſt des Künſtlerſubjekts. — Es erhellt, daß eine ſolche Kunſtform in der zeitlichen Entwicklung nicht nur die epiſche Naivität, ſondern auch die ſubjektive Bewegtheit der Lyrik hinter ſich haben muß und eine noch ungleich mehr geſchüttelte, erfahrungsreiche, energiſche und befreite Welt vorausſetzt als die letztere. In Griechenland ſtand das Drama auf, als jene Kämpfe mit Tyrannis und Ariſtokratie, deren Unruhe das lyriſche Bewegungsleben des Gemüts gelüftet hatte, zur Entſcheidung gelangt, die Freiheit in der Demokratie eine Tatſache geworden und durch den Sieg über die Perſer die Geiſter zum vollſten Selbſtbewußtſein gekommen waren. Das Mittelalter konnte kein wahres Drama haben, die Myſterien ſind noch eine halbepiſche

Digitized by Google

Form mit eingesetzten lyrischen Gesängen. Man kann diese Erscheinung in beschränktem Sinne Volksdrama nennen; in welcher Begrenzung von einer fortdauernden Tätigkeit der Volkspoesie im dramatischen Gebiete die Rede sein könne, werden wir im Zusammenhang der Komödie zur Sprache bringen. Das wirkliche und wahre Drama der modernen Zeit ist aber ein Kind der Reformation und des Humanismus, der erneuten Wissenschaft, also des Bruchs mit der mittelalterlichen Bindung der Geister und des gedankenklaren Blicks geprüfter und enttäuschter Menschen in die Wirklichkeit. Shakespeare, der Protestant, der Sohn jenes unendlich lebendigen Jahrhunderts, dem die breite Binde von den Augen gefallen war, ist der „Homer des Drama" (Gervinus, Shakespeare B. 4 S. 341). Die Blüte dieser Kunstform im strengkatholischen und despotischen Spanien war nicht möglich, wenn nicht der Welt ringsumher die neue, freie Bildung wäre aufgegangen gewesen, der Kern der Weltauffassung im spanischen Drama ist aber gerade so weit nicht wahrhaft dramatisch, als dieselbe ihn nicht durchdringen konnte: er begründet den typisch gegebenen Rahmen von Motiven, die nicht aus der wahren und allgemeinen Menschennatur erwachsen. Wir haben diese Verhältnisse schon in der Geschichte der Phantasie berührt, vgl. §§ 472 u. 475. Die Franzosen haben in der Beweglichkeit und kritischen Schärfe ihres Geistes immer ein Analogon des Protestantismus gehabt. Was aber ihrem Drama fehlt, hängt doch mit der schematisch unlebendigen Auffassung des innern Menschen zusammen, die ihren Grund im romanisch Katholischen hat. Den ganzen und vollen Beruf zu dieser Gattung hat die eigentlich moderne Zeit und der germanische Geist. Die großen klassischen Dichter unserer deutschen Nation sind in diesen Beruf eingetreten, freilich ohne Shakespeares unbedingtes dramatisches Genie und ohne den Stil zu erreichen, den wir als nächstes Ziel der bisherigen Geschichte des Dramas erkennen werden, und ohne in der Komödie es den neuern Franzosen und Engländern gleichzutun.

§ 897

Die Welt, wie sie in dieser Auffassung erscheint, ist wesentlich ganz von innen heraus bestimmt, Alles fließt aus dem Innern und führt in es zurück; es wird also vollkommener als in

Digitized by Google

den andern Zweigen erfüllt, was nach § 842, 1 im Weſen der Dichtkunſt liegt. Die Beſtimmtheit dieſes Innern als bewußter Wille bringt ein entſchiedenes Hervortreten des Gedankenhaften, des gnomiſchen Elements, mit ſich (vgl. § 842, 2). Der Wille ſetzt ſich ſeinen Zweck und vollführt ihn. Die Breite des Äußerlichen zieht ſich durch die Rückführung auf den alle Maſſe allein bewegenden Zweck in einen engen, nur andeutenden Auszug zuſammen; beſtimmend wirkt es auf den Willen nur, ſofern es zum Motiv erhoben wird. In dieſem durchaus ſtraffen Weltbilde gibt es daher keinen Zufall.

Wir verweiſen auf den angeführten Paragraphen; was dort von der Dichtkunſt überhaupt geſagt iſt, das wird in derjenigen ihrer Formen zur vollen Wahrheit, für welche nichts exiſtiert, was nicht mittelbar oder unmittelbar vom Geiſt als dem Zweckſetzenden, in ein Netz von Zwecken Alles, was ihm gegenüber bloß Natur, bloß Maſſe iſt, Einſpannenden ausgeht oder von ihm als Grund einer Willensbeſtimmung approbiert iſt. Der frei wollende Geiſt denkt ſeinen Zweck; auch der zweite Teil von § 842, welcher der Poeſie das Ausſprechen allgemeiner Gedanken vindiziert, findet daher hier ſeine vollſte Anwendung: der Zweck wird im Drama, wie vor dem eigenen Bewußtſein, ſo vor dem Freunde, vor dem Gegner gerechtfertigt, es wird mit Gründen gekämpft, bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen herüber und hinüber und ſtellen den Kampf der Kräfte in ein Tageslicht, das ihn nach allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes von Ideen aufprägt. Dies Element iſt es, was Ariſtoteles (Poetik Kap. 6) die *διανοια* nennt, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedankenausdruck, und was wir als das Gnomiſche bezeichnen. Die Durchklärung des Stoffs mit dieſem Lichte des Bewußtſeins hat natürlich verſchiedene Stufen, mehr inſtinktives Dunkel bleibt in gewiſſen Formen des Drama zurück, aber wir ziehen den Grundbegriff billig aus der durchſichtigſten. Es gibt auch eine Stufe, wo ſie zu weit geht und eine dramatiſche Poeſie der Betrachtung hervorbringt, eine Grenze, an welcher Goethe und Schiller ſich hinbewegen. — Wenn nun ſo die Welt unter den Standpunkt des ſich durchführenden ethiſchen Zweckes

Digitized by Google

rückt, so wird durch diese Abstriktion die Breite, wodurch sich das dramatische Bild zwar wesentlich von der lyrischen Punktualität unterscheidet, in ihrem Umfange doch notwendig wieder verengt. Ähnlich wie in der Plastik muß hier das möglichst Wenige dienen, um die äußere Sphäre und das physische Geschehen anzudeuten, und diese Sparsamkeit, ganz abgesehen von der Rücksicht auf die szenischen Schwierigkeiten, drückt aus, daß der dramatische Dichter nicht wie der epische am Naturdasein in seiner Gediegenheit einfach seine Freude hat, sondern daß es ihm wertlos ist, sofern es nicht in sichtbaren ethischeu Zusammenhang tritt. Im Drama kommt z. B. ein Ankleiden, ein Essen vor, wenn es für die Handlung und ihre große Kette von Verdienst und Schuld wesentlich ist, daß dies oder jenes gerade in einer solcher Situation eintrat; wogegen das Epos bei diesen Dingen aus reiner Lust weit hinaus über den bedingenden Zusammenhang der Handlung verweilt. — Dies führt auf die strenge Ausscheidung des Zufalls. Dieser Punkt ist in der Lehre vom Tragischen §§ 117, 130, 133. 135 vollständig erörtert.

§ 898

Der persönliche Wille ist in konkreter Gestalt wesentlich Charakter, dem sein Zweck zum Pathos geworden. Keine Form der Kunst ist so ganz zur Charakterdarstellung berufen und so streng zur konsequenten Durchführung desselben verpflichtet wie das Drama. Daher faßt es den Charakter in dem intensiven Sinne, daß er sich vom Gegebenen losreißt und radikal in die Verhältnisse eingreift. Die Zusammendrängung seiner Kräfte auf seinen Zweck beschränkt die Vielseitigkeit seiner Erscheinung. Er vollzieht entweder in der Darstellung selbst eine entscheidende Wendung in sich bis zur völligen Veränderung seines Zentrums, oder er verharrt in seiner schon reifen Bestimmtheit. Der Zweck enthält eine Mehrheit von Momenten und setzt den entgegengesetzten Zweck voraus: in der Gruppe von Charakteren, welche dies erfordert, deren Personenzahl aber durch das Wesen der Dichtart beschränkt ist, herrscht Ein Charakter als Hauptperson.

Digitized by Google

Der Begriff des Charakters ist in § 333, der des Pathos in §§ 110 ff. entwickelt. In § 812, 1 ist aufgestellt, daß die Poesie das Schöne vollkommener als irgendeine andere Kunst in der Form der Persönlichkeit verwirklicht. Im höchsten Sinne wird dies vom Drama geleistet, indem es die Persönlichkeit in der ganz gesättigten und entschiedenen Gestalt des Charakters zu seinem Mittelpunkt hat. Stetige Einheit mit sich ist sein Hauptmerkmal; Aristoteles fordert (Poetik Kap. 15) namentlich das ὁμαλὸν, die Konsequenz, und wäre es auch nur Konsequenz in der Inkonsequenz. Die neuere Romantik hat grundsätzlich kernlos schwankende, selbst in der Inkonsequenz inkonsequente Charaktere geliebt und war ebendarum vor Allem durch und durch undramatisch. Wenn der Charakter kein Zentrum hat, wie soll ein klares Verhältnis im Gegensatze der Wechselwirkungen stattfinden, zu welchem das Drama die Charaktere vereinigt? Tritt nun der Charakter in seiner ganzen Entschiedenheit auf, so muß er sich auch in die Spitze zusammenfassen, daß er die Kette des Gegebenen, frei aus sich beginnend, durchschneidet. Im vollständigen Sinne gilt dies vom geschichtlichen, politischen Helden, aber auch von der Hauptperson im bürgerlichen Drama wird immer verlangt, daß sie in irgendeiner Form radikal handle, d. h. das Bestehende auf irgendeinem Punkte durchbreche, um es im Sinne des Idealen zu erneuern. Der Begriff des Idealen darf dann allerdings nicht zu eng gefaßt werden, das Motiv kann eine subjektive Leidenschaft sein, aber sie muß sich an eine Idee knüpfen und im Glauben handeln, sie so ausführen zu dürfen, daß sie sich ein neues, eigenes Gesetz schafft, wie z. B. Othello, indem er als Richter handeln zu dürfen meint, die Idee der Gerechtigkeit in unerhörter Form auszuüben wagt. — Der dramatische Charakter ist vermöge dieser Straffheit seines Handelns notwendig gedrängter als der epische; er muß reich sein, damit man die Macht der Idee, die ihn erfüllt, an der Mannigfaltigkeit der Kräfte und Eigenschaften erkenne, die sie durchdringt, in Bewegung setzt und in ihren Dienst zieht; aber diese besonderen Seiten können und sollen nicht zu der wirklichen Entfaltung kommen wie im Epos, sondern durch ihre Verschlingung abgekürzt auf das Eine Ziel losdrängen. Diese Ineinanderarbeitung des bestimmenden Pathos und der reichen Persönlichkeit tritt ins stärkste Licht, wenn jenes einen Charakter ergreift, der ihm ursprünglich widerstrebt, wenn seine Natur und die Leiden-

Digitized by Google

schaft einander nur schwer und langsam annehmen, wie Othellos argloses, großes Herz und das Gift des Argwohns. Wenn dann endlich das Amalgam vollendet ist, erscheint der ganze Charakter in um so tieferem und gewaltsamerem Aufruhr. Es ist dies der Fall, wo derselbe im Drama eine solche Wendung nimmt, daß seine Kräfte um ein neues Zentrum sich vereinigen; von dieser stärksten Form des Umschlags eines Charakters ist wohl zu unterscheiden eine andere, wo er innerhalb seines ursprünglichen Zentrums und natürlichen Pathos durch Schicksalserfahrungen zu einer Krise gesteigert wird, die seine ganze Stimmung, seinen Zustand verändert, wie z. B. König Lear. Ein mittlerer Fall ist der, wenn der Keim zu einem Umschlag, welcher das anfängliche Bild des Charakters aus den Fugen treibt, in diesem schon vorher tiefer angelegt war als es schien, wie in Macbeth, dem ungleichen tragischen Bruder Richards III., der als reifer, hart geschmiedeter Bösewicht von Anfang an auftritt. Hamlet, der in dem fortgehenden Kampfe mit einem Pathos, das den Anspruch macht, sich seiner ganz zu bemächtigen, sich doch wesentlich gleich bleibt, steht fast einzig in der Geschichte der Tragödie. Die einfachste Form der Steigerung im ursprünglichen Zentrum ist das Anwachsen zum höchsten Pathos der Liebe; es setzt jugendliche Naturen voraus, die nicht vorher schon zu markierter Reife gelangt sind, wie Romeo. Ein anderer Teil der dramatischen Charaktere bringt dagegen völlig reife Gestalt nicht nur sogleich mit, sondern verharrt auch darin, so daß seine Handlungen einfach aus der gegebenen festen Bestimmtheit hervorgehen. Soll dies aber von der Hauptperson gelten, so muß doch die Tat, die zur Katastrophe führt, mit einer Aufregung, Aufwühlung verbunden sein, die annähernd als eine Veränderung des Charakters bezeichnet werden kann, wie bei Wallenstein, da ihn der Ehrgeiz zum Verrate führt. — Der Zweck, welcher der Hebel der dramatischen Handlung ist, setzt den Gegenzweck voraus, beide legen sich in ihre Momente auseinander und dies natürlich eben in der lebendigen Form von Charakteren. Man vergleiche z. B. Schillers Wilhelm Tell. Die Idee der nationalen Freiheit tritt in die Momente der entscheidenden Tatkraft, der jugendlichen Leidenschaft, der beratenden männlichen Klugheit auseinander: das erste in Tell, das zweite in Melchthal, das dritte in Stauffacher, W. Fürst und einer Anzahl weniger bestimmt hervortretender Personen; Jäger,

Digitized by Google

Hirten, Fischer, Landleute, ihre Klagen und Leiden sind notwendig, den Gesamtzustand zur Darstellung zu bringen. Weiblicher Heroismus, in mildem Kontraste dem stilleren Familiensinne gegenübergestellt, schließt sich an jene Momente an und selbst Kinder mit einigen Strichen von Charakterzeichnung sind notwendig. Der Tat der Verteidigung der Familie und des Vaterlands stellt der Dichter in starkem Kontraste den Mord aus Rache entgegen in Joh. Parricida. Auf der andern Seite die Tyrannei in Geßler; sie erfordert Werkzeuge, Begleiter, Soldaten. In der Mitte steht der Adel des Landes, teils national gesinnt, aber die Erhebung des Volkes als solchen, das Aufsteigen der Demokratie erst im Tode erkennend, teils der fremden Gewaltherrschaft anhängend, im Verlauf aber zur nationalen Sache übergehend: Attinghausen und Rudenz. Die Massen aber, welche die Befreiung im Großen vollbringen, sind nur angedeutet. Die Frage, ob der Stoff des Wilhelm Tell nicht mehr episch als dramatisch ist, brauchen wir hier nicht zu untersuchen, denn wir hätten genug andere unzweifelhaft dramatische Stoffe als Beispiel anführen können, welche für eine große nationale Handlung Massen in Bewegung setzen müssen. Auch auf dieser Seite tritt nun aber im Drama doch eine Zusammenziehung der epischen Breite ein: verhältnismäßig Wenige gelten als Repräsentanten für sehr Viele, und aus den Figuren, welche die Masse vertreten, sind nur Einige skizziert, so daß man erkennt, es handle sich hier bloß um ein Material, das nicht den Vollwert der freien Persönlichkeit hat und daher nur den Saum der Darstellung bildet. Aber, was wichtiger ist, auch der Häupter der Handlung sind gegen die Fülle von Helden im Epos Wenige, denn das Drama ist eingedenk, daß der durchgreifende Geist der Geschichte sich in wenige Zähler neben unendlich vielen Nieten zusammenfaßt. Man sieht auch hier die Ähnlichkeit mit der Plastik, welche, wie sie die Naturumgebungen durch Weniges symbolisch andeutet, so in der Hauptsache, in den Figuren, auf den Begriff der Vertretung Vieler durch Wenige (vgl. § 606) und keineswegs bloß auf die Beachtung der technischen Schwierigkeiten ihre Sparsamkeit in der Figurenzahl gründet. — Es versteht sich nun, daß ein Wertunterschied unter den Personen der Handlung ist, und davon muß schon hier, in der Erörterung des allgemeinen Wesens der dramatischen Kunstform, die Rede sein, während die spezielle künstlerische Seite dem Abschnitte

Digitized by Google

von der dramatiſchen Kompoſition angehört. Wo ſich das Leben und die Geſchichte zu einer entſcheidenden Spitze treibt, da muß es Eine Perſon ſein, in welcher dieſe Bewegung ſich zuſammenfaßt; das Drama hat daher notwendig in viel engerem Sinn eine Hauptperſon, einen Helden als das Epos, in welchem wohl auch eine Geſtalt alle andern überragt und das höchſte Intereſſe auf ſich zieht, denn dort ſchneidet der herrſchende Charakter das Beſtehende durch, hier iſt er nur die höchſte Fülle, das reinſte Bild der Kräfte, die ſich ringsum ihn her ausbreiten, er ſchwimmt oben auf dem Strome dieſes Ganzen, gegen den der dramatiſche Held ankämpft. Es kann nur äußerſt ſeltene Fälle geben, wo die Hauptperſon ſchwer zu bezeichnen iſt und doch die Einheit nicht leidet; ein ſolcher iſt Shakeſpeares Julius Cäſar, wo der Held, der dem Stücke den Namen gegeben, früh untergeht und Brutus zum Helden des Stücks wird, während doch ſein und ſeiner Verbündeten Leiden und die Niederlage der republikaniſchen Idee als ein Fortwirken des Gemordeten, eine Handlung ſeiner Manen erſcheint. Wo das Pathos der Liebe den Inhalt bildet, treten zwei Perſonen, die in der Unendlichkeit ihrer idealen Leidenſchaft zu Einer werden, ſo vereinigt in den Vordergrund, daß man zweifeln kann, ob der wagende Jüngling oder das zur Heldin gewordene Weib die Hauptperſon iſt, wie in Romeo und Julie. Der Charakter, welcher an der Spitze der Gegenſeite ſteht, gegen welche der dramatiſche Held kämpft, wird häufig ſtärker gezeichnet erſcheinen als dieſer, denn er vertritt die verhärtete Geſtalt des Beſtehenden, die herbe Welt des Verſtandes oder das Böſe, die Intrige, während jener durch das phantaſievoll Geniale ſeines Wollens jugendlicher erſcheint, ohne darum das Prädikat der ſchwungvolleren Energie zu verlieren; ſo iſt ſelbſt das Weib Antigone in der Handlung der Tragödie doch unzweifelhaft der Hauptcharakter gegenüber dem ſtarren, harten Männercharakter Kreons. Man erkennt daraus, wie hier Alles auf die Stellung ankommt, die ein Charakter in der gegenwärtigen Handlung einnimmt, denn Hauptperſon iſt, wer die vollſte Kraft in die Durchführung des Zweckes ſetzt, um den jene ſich dreht. Dies führt auf den wahren Einheitspunkt im Drama.

§ 899

Was durch dieſe Zwecktätigkeit des Willens geſchieht, iſt im intenſiven Sinne des Wortes Handlung, eine Reihe von Taten

Digitized by Google

mit einer entscheidenden Tat im Mittelpunkte. Durch sie bereiten sich die Personen ihr Schicksal. Dieses geht aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen als das dem Ganzen dieser Bewegung vorher verborgen inwohnende Gesetz hervor, stellt sich als das wahrhaft Herrschende, als das wahre Subjekt der Handlung heraus und zieht also das Hauptinteresse, welchem sich nun das für die Charaktere unterordnet, auf sich. Keine Form der Kunst ist so ganz wie das Drama zur Darstellung des Tragischen berufen.

Aristoteles sagt (Poetik Kap. 6): die Hauptsache in der Tragödie sei der Mythus, die Zusammenstellung der Begebenheiten, denn diese Dichtungsart sei eine Nachahmung nicht von Personen, sondern von Handlungen, Lebensverhältnissen, Glück und Unglück, ihr Ziel sei eine Handlung, nicht eine Beschaffenheit; die Handlung sei nicht da zum Zwecke der Sittendarstellung, sondern ihretwegen werde diese mitumfaßt, und eher sei eine Tragödie ohne diese als ohne jene möglich. Dies ist in seiner sinnvoll empirischen Weise naiv, aber durchaus treffend gesagt; naiv, weil der innere Zusammenhang zwischen Charakter und Handlung nicht philosophisch entwickelt ist. Es fehlt das Band, das vom Einen zum Andern führt; es müßte aufgezeigt sein wie das Erhabene des Subjekts, das zuerst den Vordergrund einnimmt, dem absolut Erhabenen des Schicksals Platz macht, jedoch nicht so, als ob beide nur ein Nebeneinander wären und das Erste vom Zweiten äußerlich verdrängt würde, sondern so, daß das Erhabene des Subjekts als Bruchteil eines Ganzen erscheint, das in ihm selbst, aber nicht in ihm allein, sondern in der Vielheit von Individuen, zunächst in der ganzen Gruppe der in dieser Darstellung Vereinigten, in verschiedenen Verhältnissen der Wechselergänzung von Recht und Unrecht gegenwärtig ist und von dem es verschlungen wird, weil es nur Bruchteil und zwar auf Trennung des Ganzen ausgehender Bruchteil war. Dies ist der tragische Prozeß, wie er in §§ 117 ff. auseinandergesetzt ist, und wir dürfen jetzt auf diesen Abschnitt mit der einfachen Bemerkung zurückverweisen, daß keine Gestalt der Kunst diesen Prozeß so rein und scharf zur Erscheinung bringt als das Drama. Bei Aristoteles fehlt diese Begriffsentwicklung, weil ihm die tiefere Idee

Digitized by Google

des Schicksals fehlt, statt welcher er einfach empirisch: Handlung, Umschwung, Glück und Unglück setzt, und ebenso, weil ihm der tiefere Begriff des Charakters fehlt, wie er als eine Form desselben allgemeinen Geistes, der als Schicksal über ihn kommt, sich selbst dieses Schicksal schmiedet, weil er in den Zusammenhang des Ganzen trennend eingreift. Sein Satz ist dennoch höchst wichtig und fruchtbar, denn die Geschichte des Drama, namentlich des neueren, zeigt, wie häufig man der falschen Ansicht folgte, als ob Charakterzeichnung bei vernachlässigter Handlung schon ein Drama sei. Dies heißt für uns: bei dem Erhabenen des Subjekts verweilen, statt von da zum absolut Erhabenen der Weltordnung fortzugehen. Die dramatische Konzeption geht nicht von den Charakteren, sondern von der Situation aus und man kann beobachten, daß dem echten Dichter häufig das Charakterbild aus den Bedingungen des Schicksals erwächst. So fordert z. B. die Handlung im Othello ein Weib, das so wehrlos, so unfähig ist, die Zunge zu brauchen, daß ihre Unschuld trotz allen Mißhandlungen zu spät an den Tag kommt. Aus dieser Bedingung ist wie aus einem zarten Keime dem Dichter ein himmlisches Bild verschleierter, stiller, süßer Seelenschönheit, reiner Sanftmut hervorgewachsen. So entwickelt das echte Genie den Charakter vorneherein aus dem Schicksal und vereinigt organisch die Kräfte, welche für diese beiden Seiten erforderlich sind, in richtigem Verhältnis. Diese Vereinigung ist selten, die Talente und Richtungen sind so verteilt, daß Mancher einen Charakter zeichnen, aber keine Handlung, die vorwärts geht und zu einer großen Entscheidung drängt, komponieren kann. Wir dürfen schon hier, obwohl wir diesen Punkt an seinem Orte noch ausdrücklich ins Auge fassen müssen, unsern Satz durch die Erscheinung im Gebiete der Komödie beleuchten, daß man so häufig humoristische Charakterschöpfung ohne lebendigen Gang und Wirkung der Fabel oder wohl angelegte Intrige bei dürftiger Charakterzeichnung findet. Das Talent der Charakterschöpfung ist an sich bedeutender als das der Fabelschöpfung, aber angesichts der spezifischen Forderung der Dichtungsart ist das letztere das strenger geforderte und so allerdings das vorzüglichere. Doch wir haben hier zunächst das ernste, das tragische Schicksal im Auge, und bemerken noch zum Schlußsatze des Paragraphen: im Drama muß das Tragische darum am vollsten und reinsten zur Darstellung kommen, weil seine ganze Majestät aus dem Gange einer

Digitized by Google

gegenwärtigen Handlung ſich entwickelt. Das Schickſalsgefühl iſt ein Gefühl des unendlich Drohenden, dann plötzlich Eintretenden, es wird in ſeiner ganzen Stärke nur da erweckt, wo vor unſern Augen, jetzt, in dieſem Augenblick das Ungeheure geſchieht.

§ 900

In derſelben Form des gegenwärtigen Entſtehens einer Handlung aus den Charakteren durch das geiſtige Mittel der Sprache, wodurch die dramatiſche Dichtart den tragiſchen Prozeß in ſeiner ganzen Tiefe und Straffheit zur Erſcheinung bringt, iſt es begründet, daß ſie auch ſein komiſches Gegenbild in einer Vollkommenheit und Selbſtändigkeit ohne Gleichen zu erzeugen vermag. Das einfach Schöne in ſeiner ganzen Anmut kann ſie in dieſe Bewegungen ſtürmiſcher verwickeln oder unverſehrter in ſie einflechten. Sie iſt daher der vollendetſte Ausdruck der allgemeinen Grundformen des Schönen und auch in dieſem Sinne kehrt durch ſie das Syſtem in ſich ſelbſt zurück.

Der Paragraph nimmt ſeinen erſten Satz aus dem Schluſſe der Anmerkung zum vorhergehenden Paragraphen deswegen auf, weil für das Komiſche die Form der Gegenwart ſeine ganz beſondere Wichtigkeit hat, und ebenſo verhält es ſich mit dem Mittel der Sprache, das darum hier ausdrücklich noch einmal betont werden mußte. Das Komiſche iſt diejenige unter den Grundformen des Schönen, in welcher am ſichtbarſten der Akzent nicht auf dem Faktiſchen liegt, ſondern auf dem Bewußtſein, ſeinen Widerſprüchen, ihrer Auflöſung. Sein volles, wahres Bild muß alſo erſt da möglich ſein, wo es als komiſcher Charakter vor uns tritt, in Redeform ſein Inneres ſelbſt bekennt, ſo daß wir in die Widerſprüche ſeines Bewußtſeins hineinſehen, daß er in ſeiner unendlichen Naivität gegenwärtig von uns belauſcht wird. Er hat wohl die Lauſcher im Stücke um ſich, als ſubjektiv humoriſtiſcher Charakter belauſcht er ſogar ſich ſelbſt, aber der Bruch löſt ſich darin nicht ganz, der völlig durchſichtige komiſche Akt iſt nur im Dichter, wir folgen ihm und ſtehen als die Lauſcher über den Belauſchten und Lauſchern im Stücke: die komiſche Skala, welche in § 182 aufgewieſen iſt. Die

Digitized by Google

ganze Lehre vom Komiſchen, namentlich von der Poſſe und vom Humor, wies überall ſchon auf das Drama hin, klang fühlbar dramatiſch, da in jedem Sinn ein Wechſelakt zwiſchen Spieler und Zuſchauer geſetzt war. Wir haben im Epos komiſche Beſtandteile, wir haben einen komiſchen Roman, komiſche Lyrik gefunden; die letztere iſt doch kein häufiger, kein reicher Klang, dies widerſpräche der Poeſie der Empfindung; die epiſche Breite iſt ein Hindernis, daß ein Moment, das auch hier noch wie im Tragiſchen beſonders hervorgehoben werden muß, nämlich die abſolute Plötzlichkeit des Komiſchen recht zum Durchbruch komme. Der komiſche Blitz iſt der Form der Gegenwart vorbehalten, die ſich nach der Zukunft ſpannt. Wie das Schickſal in den Reibungen des komiſchen Charakters mit der Außenwelt zum Zufalle wird und an die Stelle der Nemeſis die bloße Verlegenheit tritt, iſt in der Lehre vom Komiſchen auseinandergeſetzt und kann danach ein Schein des Widerſpruchs mit dem Satze, daß das Drama den Zufall aufhebe, wie keine andere Kunſtform, nicht entſtehen. — Die Schönheit der harmloſen Anmut wird im tragiſchen und komiſchen Prozeß ihre weſentliche Stelle finden; ſie wird wie eine Blume am ſchäumenden Waſſerſturze ſtehen und gerettet oder mit in ſeine Wirbel hineingeriſſen werden. Dieſes Schickſal wird ein mehr äußeres oder mehr inneres ſein, Klärchen folgt dem Geliebten durch freien Entſchluß in den Tod, Gretchen im Fauſt wird erſt innerlich zerriſſen, um dann in erhabener Faſſung zu ſterben; im Komiſchen teilt die naive Luſtigkeit der Anmut harmlos das komiſche Spiel, durch Schmerzen geht der tiefere und freiere Humor einer Roſalinde und Porzia. — So treten denn jene Grundformen, die in der Metaphyſik des Schönen entwickelt ſind und den Unterbau des ganzen Syſtems bilden, aus ihrer Tiefe herauf und bilden in ſcharfer Gliederung ebenſoſehr die Spitze der Pyramide. Das Syſtem kehrt alſo durch die Poeſie und im höchſten Sinne durch die dramatiſche nicht nur überhaupt in ſeinen erſten Teil als die reine, geiſtige Geſtalt des Schönen (vgl. § 863 Anm. 1), ſondern auch ſpeziell in deſſen unterſchiedene Formen mit gefüllter Intenſität zurück.

§ 901

1 Der dramatiſche Stil entnimmt ſein Grundgeſetz aus dem Momente des Fortgangs vom Charakter zur Handlung, er iſt

Digitized by Google

wesentlich vorwärts drängend, spannend und durchschlagend. Danach bestimmen sich die einzelnen Elemente der Darstellung: das in engerem Sinn Epische der Erzählung nimmt höhere Bewegtheit an, das Lyrische im Monologe darf sich nicht in die Innerlichkeit der bloßen Empfindung oder des Denkens vertiefen, sondern muß durch Affekt auf die Handlung lebendig überleiten der Dialog darf nicht ein bloßer Austausch von Gründen oder Gefühlen, sondern muß wechselseitig wirksam sein, etwas in der Sachlage verändern. Das Feuer der Bewegung ergreift auch die einzelnen poetischen Mittel, namentlich die Tropen. Die entsprechende rhythmische Form ist der steigende, strebende Jambus.

1) Der epische Stil hat sein Grundgesetz im Standpunkte des Seins, der Substantialität, der Bewegung auf ruhiger Grundlage, der dramatische im Standpunkte des Werdens, nämlich des Werdens der Tat und des Schicksals aus dem Innern. Er ist daher ganz bewegte Linie, die vorwärts geht, ganz Bahn; spannt sich die Handlung dem Wesen nach von der Gegenwart nach der Zukunft, so muß sich dies natürlich auch im Stil ausdrücken: er muß vor Allem spannend sein. Es gibt freilich einen Mißbrauch, einen atemlos vorwärts hetzenden, jagenden Stil: die Eile muß ihre Weile, das Bild der Charaktere und ihrer Lagen muß Zeit haben, sich zu entwickeln; die Franzosen besonders neigen zum Übermaß der spannenden Bewegung, aber was am meisten und in Deutschland vor Allem Not tut, ist die Warnung vor beschaulichem Weilen und Kleben, und nicht stark genug kann man unsern Dichtern zurufen: was nicht vorwärts drängt und daher nicht spannt, ist nicht dramatisch. Die Spannung löst sich von Stadium zu Stadium in Entscheidungen auf, bis der Schluß die letzte bringt; auf der Spitze des Messers schwebt die Handlung, ein Schlag, und der Würfel fällt. Hier wird die Spannung zur Überraschung; der subjektive Ausdruck des Aristoteles, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecke, ist durch den Begriff des Schreckens, doch in einzelnen Momenten der Tragödie und in Schauspiel und Komödie auch den der Freude und der komischen Erschütterung zu ergänzen. Daß sie in der Spannung vorbereitet ist, schwächt die Überraschung nicht. Der Gang ist also in vollem Gegensatze gegen den epischen ein stoß-

Digitized by Google

weiſer, das Merkmal des Plötzlichen, was in allem Erhabenen und Komiſchen liegt, wird zum Stilmerkmale, und ebenſo ſtark iſt hier unſern Dichtern zuzurufen: was nicht blitzt, durchſchlägt, zündet, iſt nicht dramatiſch. Der Mißbrauch liegt freilich auch auf dieſem Punkte nahe genug, aber von den zwei Übeln: zu wenig oder zu viel Schlag und Erſchütterung iſt das letztere das, was nur am Maße ſündigt, das erſtere am Weſen der Dichtart. Goethe hat in allen ſeinen Dramen keinen Moment, der ſo rein und echt dramatiſch wäre wie der, wo Alba den Egmont in den Palaſt reiten, vom Pferde ſteigen ſieht, und den folgenden, wo er ihn verhaftet. Iphigenie und Taſſo ſind unſterbliche Seelengemälde ohne wahrhaft dramatiſche Spannung und Überraſchung. Schiller dagegen iſt überall reich an ſolchen Momenten, wo alle Herzen klopfen, jeder Nerv ſich ſpannt und dann der Blitz der Entſcheidung zuckt. Wie wirkungsvoll hat er, um nur dies Eine zu erwähnen, die Szene der Ermordung Geßlers behandelt, wo wir Tell lauernd wiſſen, wo — ein äußerſt glückliches Motiv — die flehende Armgard eintritt, Geßler ihr gegenüber den Übermut auf den Gipfel ſteigert und mitten in der harten, ſtolzen Rede vom Pfeil durchbohrt ſein: „Ich will“ — ſtöhnend mit dem Ausruf abbricht: „Gott ſei mir gnädig!“ und vom Pferde ſinkt. Der Großmeiſter aber in echt dramatiſcher Spannung und Überraſchung iſt Shakeſpeare; wir weiſen nur auf die Szene der Ermordung Duncans in Macbeth hin. Lady Macbeth in grauenhafter Angſt befindet ſich auf der Bühne; ihre Worte: „er iſt daran“ ſind ein Abgrund ſpannender Bangigkeit, dann bemerke man das tiefe künſtleriſche Motiv, daß Macbeth, ehe die Tat geſchehen iſt, noch einmal oben erſcheint und fragt, was es gebe; dies iſt ein Verweilen, das uns zeigt, wie beide Gatten von den gleichen Schrecken der Gewiſſensangſt durchbohrt ſind; endlich tritt jener ſtarr, ſtier mit den Worten auf: „ich hab' die Tat getan“ und es folgt die Schilderung ihrer Ausführung und ſeiner innern Zuſtände, die eine Unendlichkeit von Entſetzen in ſich ſchließt.

2) Das Epiſche im allgemeineren Sinne des Worts, wie es ſich im Dramatiſchen erhält, iſt das Geſchehen überhaupt, das freilich hier zu einem intenſiven Handeln wird. Es bedarf aber dieſe Dichtart eines epiſchen Elements in engerer Bedeutung: dies iſt die Erzählung. Sie iſt nötig, um Solches, was der Länge der Zeit und der Maſſe des Stoffs wegen nicht in gegenwärtiger Handlung dargeſtellt

Digitized by Google

werden kann, doch vorzubringen, ferner um Gräßliches, was, unmittelbar vor das wirkliche Auge gebracht, unerträglich wäre, nur im Spiegel des Bewußtseins eines Zweiten zu zeigen, ein Mittel, das jedoch dem Schauder nur den grassen stoffartigen Charakter nehmen, nicht ihn ersparen soll, ja denselben im geistigen Reflexe vielmehr unendlich steigert (vgl. § 388, 1). Dies epische Element, ins dramatische versetzt, muß nun natürlich, von dem Charakter des letzteren ergriffen, einen beflügelten, schlagenden, kürzeren Stil annehmen. Bei den Alten waren die Berichte von Boten, Wächtern usw. als stehende Form neben den lyrischen Gesängen in der Tragödie unterschieden und geläufig, sie haben noch mehr spezifisch epischen Ton und lieben größere Länge als die modernen Erzählungen, wo das dramatische Gefühl in diesen Teil stärker eingedrungen ist. Man vergleiche mit antiken Erzählungen die zwei in Goethes Iphigenie, wo diese das Schicksal ihres Hauses, Orestes die Ermordung seiner Mutter berichtet, man bemerke namentlich, wie gern die rasche Rede ins Präsens übergeht, und man wird den Unterschied erkennen. Es gibt innerhalb dieses Charakters der dramatischen Erzählung wieder einen Unterschied des mehr Epischen, mehr Lyrischen und mehr spezifisch Dramatischen; mehr episch werden wegen des Gezogenen und Massenhaften im Stoffe z. B. Berichte von Reisen, Schlachten, Zurüstungen zu einer Unternehmung sein, mehr lyrisch Erzählungen von tief stimmungsvollen Momenten wie im Hamlet die herrliche Erzählung von Ophelias Tod: „es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach"; mehr rein dramatisch alle Schilderungen kritischer Schicksalsmomente, wie Wallensteins Erzählung von dem Abend vor der Lützener Schlacht, oder furchtbarer Taten, Verübung eines Mords usw. — Der **Monolog** ist lyrisch als ein mehr oder minder empfindungsvolles Insichgehen des Subjekts. Er bildet subjektive Ruhepunkte im Gedränge, in der stürmischen Reibung der Kräfte, im vorwärts drückenden Gange der Handlung. Er ist aber, da hier Alles in der helleren Sphäre des Bewußtseins geschieht, zugleich wesentlich Moment der Selbstbesinnung, denkend, gnomisch in der weiteren Bedeutung des Worts. Daher ist er besonders motiviert und kehrt in fast regelmäßigen Pausen wieder, wo der Held lange zweifelt, oder wo er in der Einsamkeit des Bösen einer Welt gegenüber seine Pläne überlegen muß, oder wo den Verbrecher von Stadium zu Stadium sein Gewissen überfällt; so im

Digitized by Google

Hamlet, Wallenstein, Macbeth, Richard III., Othello. Allein der Dichter muß sich hüten, daß er darüber nicht das Grundgesetz, die Beziehung auf die Handlung vergesse; der Monolog, mag er mehr oder weniger Besinnung enthalten, soll vom Affekte getragen sein, aus ihm fließen, in ihn auslaufen, am Bande des leidenschaftlichen Wollens bleiben, die Handlung negativ durch Hemmung oder positiv durch Eingreifen fördern. Wie drastisch sind Hamlets reflexionskranke, selbst Fausts von Wissensdurst glühende Monologen! Die moderne, namentlich deutsche Poesie ist seit langer Zeit auf dem besten Wege, im Monologe lyrisch zu schwelgen und philosophisch zu grübeln, ja er ist ihr recht die Zufluchtsstätte für ihre Scheue vor Handlung. Man darf unter Verwahrung vor solchem Abweg allerdings einen mehr lyrischen, mehr betrachtenden, mehr dramatischen Monolog unterscheiden. Juliens Monolog vor der Brautnacht, Egmonts Monolog im Gefängnis z. B. ist lyrisch, Macbeths: „Wär's abgetan, wie es getan ist", Hamlets: „Sein oder Nichtsein", Wallensteins: „Wär's möglich" betrachtend, dagegen: „Du hast's erreicht, Oktavio", Buttlers: „Er ist herein", Macbeths vor dem Morde Duncans: „Ist das ein Dolch?" echt dramatisch. — Der Dialog ist, wie wir gesehen, die eigentliche Form, durch welche die Subjektivität der Lyrik in Wechselwirkung und Kampf von Subjekten, dadurch in die Objektivität der Handlung übergeht. Da aber die Handelnden wissen müssen, was und warum sie wollen, und es gegeneinander verteidigen, so ist das Gespräch zum großen Teil ein Austausch von Gründen; namentlich ergibt sich ganz von selbst jene geflügelte Wechselrede, die in kurzen Sätzen Behauptung und Einwendung herüber- und hinüberwirft: die Stichomythie. Allein gerade hier zeigt sich der Unterschied vom logischen Gespräche an der Eile und Leidenschaftlichkeit dieses Zuwerfens. Der Dialog soll ja in die Handlung münden, er ist ja im Drama der Ausdruck davon, daß der bewegte Geist sich zur Tat erschließt, Arm und Hand, Schwert und jeden körperlichen Stoff von innen heraus in Bewegung setzt, der Dialog muß eben der Hebel dieses Übergangs sein. Das Feuer, das ihn darum beherrschen soll, darf auch nicht bloß lyrische Innigkeit sein, die sich in Wechselgesängen des Gefühls ergeht. Es besteht allerdings auch im Dialog ein Unterschied zwischen dem mehr Lyrischen, wie namentlich in Liebesdramen (Romeos und Juliens Gespräch nach der Brautnacht z. B. erinnert unmittelbar an die Tage- und Wächter-

Digitized by Google

Lieder des Minnegesangs), in Partien des Jubels über Glück, der Wehklage über Unglück (so die gesangartigen Wechselklagen der Frauen in Richard III.), zwischen dem mehr Logischen oder Gnomischen, wo es auf Rechtfertigung und Widerlegung ankommt, und dem eigentlich Dramatischen, wo der Affekt entweder dunkler zu Grunde liegt, wie in den Gesprächen, durch welche Ödipus sein eigenes Unheil erforscht, der Ton der tiefen, furchtbaren Bangigkeit, in die der Unwille und die Ungeduld übergeht, oder wo er ganz ausbricht, der Entschluß da ist und die Vollziehung folgt; da aber schließlich Alles auf das letzte Moment führen soll, so muß dies auch den ersteren Formen Ton und Farbe geben. Recht ganz dramatisch sind die vollen, gewaltigen Ergießungen affektvoller Beredsamkeit, wo die kürzere Wechselrede wie in prachtvollem Strom sich sammelt und hervorstürzt; ein solcher Feuerstrom ist z. B. Apollons Zornrede, womit er die Eumeniden aus seinem Tempel jagt (Eumeniden des Äschylus). Der dramatische Dialog hat so seinen Rhythmus im Wechsel des Gedrängten und Entwickelten, des kühler Betrachtenden, wärmer Gefühlten, heiß Gewollten, des Stockens, Laufens, Stürzens und es ist eine feine Sache darum, ihn in diesem Sinne mit poetisch musikalischem Ohre zu belauschen.

3) Daß jene Mittel, wodurch die Sprache aus einem toten Organe der Prosa zum idealen Leben, aus der Farblosigkeit zur Farbe gerufen wird und die wir in §§ 850—854 besprochen haben, im Drama zur vollsten Kraft gelangen, bedarf keines Beweises. Namentlich wird die Rede besonders lebhaft in den sogenannten Figuren sich bewegen. Der Tropus wird wie in der Lyrik die kühnere Metapher dem auseinanderhaltenden und begründenden Gleichnisse vorziehen. Wir verweisen speziell auf das, was in § 854 über den Unterschied der Stile in dieser Sphäre gesagt ist; jetzt handelt es sich zwar von einem Unterschiede der Zweige, und der große Gegensatz der Stile besteht neben diesem so, daß jede Stilrichtung in Epos, Lyrik, Drama ihren allgemeinen Charakter bewahrt; doch nicht, ohne ihn zu modifizieren, und zwar so, daß auch der plastisch ideale Stil im Drama die überraschenderen, phantastischeren Bilder liebt, die übrigens dem charakteristischen Stil eigen sind. Wir haben schon zu jenem Paragraphen bemerkt, daß die griechischen Tragiker reich sind an solchen wie aus traumhaft dunklem Grunde seltsam aufglühenden Bildern, die an Shakespeare

Digitized by Google

erinnern. Die feurig bewegte Stimmung des Drama wühlt die Phantasie leidenschaftlicher auf, der spannende Gang läßt keine Zeit, das Bild zu begründen, zu rechtfertigen, es muß schlagartig wirken, zuerst befremden, dann wie in Blitz beleuchten, überzeugen. — Es ist der geniale Takt der Griechen, der sie führte, den Jambus als dramatischen Vers auszubilden. Wie ganz sein Charakter der dramatischen Bewegung entspricht und wie der Trochäus der Spanier eine aus Feierlichkeit und lyrischem Verhauchen gemischte, undramatische Stimmung mit sich führt, ist schon im Abschnitte von der Rhythmik gesagt. Die längere, breitspurigere Bahn des Trimeter im Unterschiede von der kürzeren des fünffüßigen Jambus im neueren Drama bezeichnet aber auch nach dieser Seite den Gegensatz der Stile. Färbung und Belebung durch Zwischenklang anderer Metren (Anapäste und Spondäen), durch einen Kampf von Wort- und Versakzent, durch die Wechsel des Verhältnisses zwischen Wortfuß und Versfuß fehlt natürlich auch dem Jambus nicht; daß er im klassischen Drama von lyrischen Strophen unterbrochen wird, gehört nur soweit hieher, als die Einflechtung von Reimen im modernen Drama als Ausdruck durchbrechender lyrischer Stimmung, der freilich sparsam sein soll, diesem Formwechsel ungefähr entspricht. Durchherrschender Reim, wie z. B. in Goethes Faust, kann nur für die Spezialität eines Drama gerechtfertigt werden, das sich in innerliche Tiefen versenkt, die von der Dichtart im Ganzen mit Recht vermieden werden, daneben aber das Phantastische und Naturalistische walten läßt. Der Gebrauch der Prosa hängt mit dem Stilunterschiede zusammen, den wir erst im Folgenden aufnehmen. Im hohen Drama wird er da begründet sein, wo eine grasse Wirklichkeit durchbricht, wie in Macbeth, wo die Lady als Nachtwandlerin auftritt, im Faust nach den Blocksbergszenen, wo der Held das Schicksal Margaretens erfahren hat und, nachdem ihm die Augen so fürchterlich aufgegangen, dem Mephistopheles die wilden Vorwürfe macht. Komische Einschiebungen werden ebenfalls passend in prosaischer Sprache reden, dies entspricht der Natur des Komischen, obwohl es nicht notwendig durch sie gefordert ist.

§ 902

In keinem Kunstwerke hat die Komposition so hohe Bedeutung wie im dramatischen. Die Zeit und den Raum, in die

Digitized by Google

sie ihre Handlung setzt, idealisiert sie im Sinne der Zusammenziehung und des gemäßigt freien Wechsels. Die Handlung selbst beherrscht durch strenge Einheit die ihr untergeordnete, sparsame Vielheit von einzelnen Handlungen, worin die Episode nur die beschränkteste Geltung hat, und teilt wie das Epos ihre Gruppen vor Allem in Hindergrund und Vordergrund. Sie bewegt sich wesentlich in wirksamen Kontrasten, schreitet in straff bindender Motivierung fort, wirft die retardierenden Momente im Wachsen und Anschwellen des herrschenden Pathos und hinter ihm der Schicksalsmacht mit beschleunigtem Gang und kurzen Ruhepunkten nieder und gliedert ihren Rhythmus in Schürzung, Verwicklung, Lösung des Knotens oder Katastrophe: eine Dreiheit, die sie mit der epischen Komposition teilt, die sich aber hier in bestimmte Einschnitte, Akte genannt, zerlegt, welche sich naturgemäß zur Fünfzahl erweitern und wieder in einzelne Auftritte zerfallen.

Der oberste Satz des Paragraphen ist genauer so auszudrücken: kein Werk der Kunst ist so ganz Komposition wie das Drama, denn in keinem wird aller Stoff so durcharbeitet und alles Einzelne so ganz und straff in einen Zusammenhang gerückt, worin es seine ganze Bedeutung durch die Beziehung zum Andern hat. Das ist die weitere, spezifisch künstlerische Bedeutung jenes Aristotelischen Satzes, den wir in § 899 zunächst nur für den Inhalt an sich, das Weltbild des Dramas und das Verhältnis seiner Seiten, geltend gemacht haben, des Satzes, daß in der Tragödie nicht die Menschen, sondern die Zusammenstellung der Begebenheiten, die Behandlung des Mythus (der Fabel) die Hauptsache sei; Aristoteles fügt eine feine Vergleichung mit der Malerei hinzu: ein monochromes, gut komponiertes Bild erfreue weit mehr als ein anderes mit planlos aufgetragenen schönen Farben. Die Farbe entspricht der Charakterzeichnung, überhaupt aber aller Einzelschönheit, allem einzelnen Effekte, wodurch im Zuschauer ein Interesse erweckt wird, das stoffartig ist, wenn es sich nicht in das reine Interesse für das Ganze und seinen Gang aufhebt, in welchem Alles sich gegenseitig bedingt, hält und trägt. — Was nun zuerst die

Digitized by Google

allgemeinen Existenzformen, Raum und Zeit, betrifft, in denen das Drama sich bewegt, so gehen wir über die Frage von den sogenannten Einheiten derselben in Kürze weg, um eine längst abgetane und veraltete Debatte nicht müßig aufzuwärmen. Es ist schon dadurch, daß der Paragraph den Begriff der Einheit erst bei der Handlung einführt, dem Ansinnen ausgewichen, uns noch einmal mit den Franzosen und ihrem mißverstandenen Aristoteles zu beschäftigen. Oft genug ist es gesagt, daß die Poesie und am entschiedensten das Drama die Zeit idealisiert, indem die Strecken derselben, worin nichts an sich Bedeutendes, nichts für die gegenwärtige Handlung Bedeutendes gegeschieht, für sie gar nicht vorhanden sind. Allerdings darf man aber ebendarum nicht an den Unterschied der gemeinen Zeit von der empirischen ausdrücklich erinnern, wie in jenen neueren, namentlich französischen Effektstücken geschieht, welche buchstäblich ankündigen, daß zwischen den Akten zehn, zwanzig und mehr Jahre verschwunden zu denken sind, und Personen, die im ersten Akt als Jünglinge auftreten, im letzten als graue Greise vorführen. Die Idealisierung der Zeit ist, wie alles Schöne, eine Zusammenziehung und derselbe Begriff gilt zunächst auch von der Behandlung des Raums: das weite Sehfeld des Epos zieht sich in einen verhältnismäßig engen Raum mit nur angedeuteter Ferne zusammen, die empirische Weltbreite hat für uns in dem Augenblicke, wo der höchste Lebensinhalt sich auf den gegenwärtigen schmalen Punkt verdichtet, gar keine Existenz. Allein die Phantasie, von innen heraus arbeitend, dem Kerne, der Handlung die umgebende Sphäre von innen heraus setzend, kann mit ihren geistigen Schwingen diesen Inhalt in jedem Moment auf einen andern Punkt des Raums hinübertragen; ist nur der innere Zusammenhang gerechtfertigt, so mag das Wo durch die mitwirkenden äußern Motive bestimmt werden. So wird hier die Idealisierung zum freien Wechsel, allein der Begriff der Zusammenziehung erhält sich, tritt noch einmal auf. Willkür im Gebrauche dieser Freiheit ist nämlich ihr selbst im Wege, indem sie gerade an die empirische Wirklichkeit erinnert, wo sie in idealem Schwung über sie hinfliegen wollte. Zu häufiger Wechsel des Orts beunruhigt, erinnert durch diese Unruhe an die prosaische Arbeit der gemeinen Raumüberwindung, weist hinaus auf die unendliche Breite des Raums, die wir in der Konzentration der Handlung auf einen Punkt desselben vergessen sollten,

Digitized by Google

und wirkt wie eine bunte, naturaliſtiſch behandelte Baſis als Piedeſtal eines plaſtiſchen Monuments. Bekanntlich iſt bei Shakeſpeare der raſche Wechſel durch die Armut der damaligen Theatereinrichtung entſchuldigt und tritt die unpoetiſch ablenkende Wirkung erſt ein, wo dies mit dem Reichtum unſerer ſzeniſchen Mittel nachgeahmt wird.

Dagegen ſteht als unverbrüchliches Geſetz die ſtraffe Einheit der Handlung feſt. Die Handlung zerlegt ſich in untergeordnete Handlungen, es geſchieht natürlich Mehreres in der Art, daß zunächſt die verſchiedenen Ereigniſſe nebeneinander getrennt herzulaufen ſcheinen. In Wilhelm Tell z. B. wird auf verſchiedenen Punkten das Volk mißhandelt, dann tritt neben dem Helden die beratende Tätigkeit anderer Volkshäupter hervor uſw. Die Einheit muß zeitig dieſe Fäden zuſammenfaſſen und ihnen ihr bindendes Zentrum geben. Von Beiſpielen, wie ein Faden ſich trennt, das Intereſſe von der Haupthandlung abzieht und ſtörend nach einer andern wendet, ſtehe hier ſtatt vieler die Ausweichung vom heroiſchen Inhalt zu einer Liebesgeſchichte und Kolliſion der Leidenſchaft im Götz von Berlichingen; von tiefer Verbindung einer doppelten Fabel hat dagegen § 500 Anm. 1 ein Beiſpiel aufgeſtellt im König Lear. Shakeſpeare liebt dieſe Kompoſitionsweiſe namentlich in der Komödie; hier verkittet er durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Kontraſte feſt und täuſchend die zwei Beſtandteile, aber doch nur pragmatiſch, nicht wahrhaft innerlich; die Bemühungen, im Kaufmann von Venedig, im Sommernachtstraum, in der gezähmten Keiferin eine organiſch herrſchende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeſtändnis vertauſcht werden müſſen, daß der Dichter es im Luſtſpiele leichter nahm als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalke alten Mauerwerks, der ſo feſt iſt, daß eher die Steine brechen, als die Fugen ſich löſen laſſen, iſt aber doch nur Kitt. Es iſt überhaupt eine gewagte Sache, zwei ſymmetriſche Fabeln ohne Störung des Verhältniſſes zwiſchen Überordnung und Unterordnung nebeneinander herzuführen nnd die Aufgabe wird nicht leicht wieder ſo gelöſt werden wie im König Lear. Die einfache, natürliche Kompoſition wird in klarer Unterordnung eine Mehrheit von Zweighandlungen um die Haupthandlung ſo gruppieren, daß dieſelben als Veräſtung ihres Stammes ſich leicht zu erkennen geben. Sie dürfen ſich nur nicht, auch in der reicheren Fabel des charakteriſtiſchen Stiles nicht, zur epiſchen Fülle ausbreiten.

Digitized by Google

Daß in dieser Ausbreitung vollends das Episodische auf den denkbar engsten Spielraum eingegrenzt wird, ergibt sich aus dem Grundgesetze straff angezogener Einheit. Es kann sich hier nur darum handeln, daß eine Szene etwas weiter ausgeführt wird, als der Zweck, die Handlung zu fördern, es erheischt, niemals darum, ob eine Szene sich einschieben dürfe, die diesem Zwecke nicht dient, sie wäre denn klein und anspruchslos. Die breitere Ausführung mag z. B. die Absicht haben, den Typus eines Standes, die Form gewisser Kulturzustände zu einer relativen Selbständigkeit des Bildes zu entwickeln, aber sie sei nach Anfang und Ende fest eingefugt in den Bau des Ganzen. Einige Beispiele gibt § 496 Anm. — Zwischen dem Momente der Einheit und Vielheit liegt als Mittelglied eine Zweiheit, nämlich jener Unterschied von Hintergrund und Vordergrund, den wir schon im epischen Gebiet (§ 870, 2) aufgeführt haben und der in seiner Anwendung auf das Drama nicht verwechselt werden darf mit dem verwandten Begriffe, wie er in §§ 122 ff. aufgestellt ist, um das Wesen der tragischen Bewegung zu bestimmen. Jetzt hat er spezifisch künstlerische Bedeutung. Hintergrund ist z. B. in Romeo und Julie der Zwist der Familien (wesentlich bedeutend als Schoß, woraus das tragische Geschick hervorgeht, doch im Kolorit mit Recht nur wenig ausgeführt), im Othello der Krieg Venedigs, im Wallenstein sind es ebenfalls die Kriegsverhältnisse, im Wilhelm Tell das sich verschwörende, dann handelnde Volk. Der Hintergrund ist der Boden, worauf die Handlung vor sich geht, deutet auf das Massenhafte, das breite Weltwesen hinaus; dies verhält sich ähnlich im Epos, aber hier wird der Hintergrund breit ausgeführt, im Drama soll er nur ebensoviel Entwicklung genießen, daß er dem Vordergrunde, der Haupthandlung, ihre Voraussetzung, begleitende Erklärung, Atmosphäre, Stimmung gibt, wie dem Wallenstein seinen „Pulvergeruch".

Die Herrschaft starker Kontrastwirkungen neben den milden ergibt sich aus dem durchschlagenden, stoßweisen Gange des Drama. Sie liegen teils in den Charakteren, teils in den Handlungen. So steigert Shakespeare die Schwärze von Macbeths Tat durch Duncans reine Güte, wobei er den Tadel der Schwäche unterdrückt, welchen seine Quelle, die Chronik, enthielt, so die Furchtbarkeit des Mords durch den friedlichen Eindruck der Schwalbennester, der balsamischen Luft, unter welchem Duncan in Macbeths Schloß tritt. Strenge

Digitized by Google

Motivierung folgt als unverbrüchliche Forderung daraus, daß der dramatiſche Dichter ſeinen Stoff in das ſtraffſte Netz der ethiſchen Kauſalität ſchnüren muß. Dies ſcheint mit der Forderung des ſtoßweiſen Fortſchritts, der entſcheidenden Ausbrüche, kurz mit dem hier ſo ſtark waltenden Momente der Plötzlichkeit in Widerſpruch zu ſtehen. Allein wir haben bereits geſagt, daß gründliche Vorbereitung nicht die Überraſchung aufhebt. Der Durchbruch einer Summe von Kräften zu einer ſtarken Wirkung iſt immer etwas wirklich Neues, obwohl nur ein reif gewordenes Maß deſſen, was vorher ſchon da war. Die Motivierung muß vor Allem eine innerliche ſein, d. h. Pathos und Tat muß aus dem Charakter, indem er beſtimmte äußere Umſtände vermöge ſeiner ganzen Organiſation zu Triebfedern erhebt, mit innerer Notwendigkeit fließen. Schwieriger iſt die Frage, wieweit die Motivierung beſtimmter Momente einer Handlung an das Äußere anknüpfen ſoll. Goethe erzählt z. B. (Eckermann T. 1 S. 196 ff.), Schiller habe ſeinen Geßler ohne äußern Anlaß auf den grauſamen Gedanken kommen laſſen wollen, daß Tell dem Kind einen Apfel vom Kopfe ſchieße, mühſam habe er ihn dahin gebracht, dieſen Gedanken dadurch zu motivieren, daß der Knabe vorher die Geſchicklichkeit des Vaters rühme, einen Apfel vom Baume zu ſchießen. — Ihre beſondere Wichtigkeit hat die Motivierung auf dem Punkte, wo die Entſcheidung eintritt. Der Deus ex machina war bei den Alten etwas Anderes als bei den Neueren. Eingriff einer Gottheit erſchien ihnen nicht als etwas bloß Äußerliches, weil die Gottheit zum Voraus die perſongewordene ſittliche Macht war, welche die neuere Kunſt nur in die Menſchen ſelbſt legen und aus ihren Handlungen hervorſpringen laſſen darf. An die Stelle der Götter ſind in der modernen Poeſie Fürſten, fürſtliche Handbilletts, Zufälle, Gelegenheiten zu Lebenserrettungen u. dgl. getreten, und ſolche Äußerlichkeit der Motive iſt nicht durch einen ethiſchen Zuſammenhang entſchuldigt wie der Eingriff jener Tranſzendenz. Wie der rechte Dichter Alles bindet, zeigt nichts beſſer als eine Vergleichung bedeutender Dramen mit der epiſchen Quelle, wo ſie aus ſolcher gefloſſen. Man ſehe z. B. den Schluß der Novelle nach, die dem Othello zu Grunde liegt: hier wird Othello jahrelang nach der Ermordung der Desdemona von Verwandten derſelben getötet.

Das Drama iſt eigentlich eine Kette von Retardationen, denn ſeine Handlung iſt weſentlich ein Kampf und dieſer ſetzt Hinderniſſe vor-

Digitized by Google

aus. Der intenſiven Stetigkeit nach hat es alſo mehr Hemmung als das Epos. Dagegen fällt in der Darſtellungsform weg, was Goethe die rückwärts ſchreitenden Motive nennt: das Nachholen früherer Begebenheiten, und dem Inhalte nach nimmt das Epos eine ganze Welt breiter ſinnlicher Retardationen auf, wie Seefahrten, Reiſen uſw., welche im Drama dieſe Rolle nicht ſpielen können; ſeine Hemmungen liegen im Gebiete des Willens. Das Weſentliche iſt nun aber, daß der Druck gegen die Hemmungen im Drama unendlich ſtärker iſt als im Epos; der Wille des Helden arbeitet unaufhaltſam vorwärts bis zum Umſchwung. Wie treibt es Schlag auf Schlag dem Abgrunde zu im Macbeth, welche abſolute Gravitation bis zum Schwindel iſt in dieſer Bewegung! Hier blicken wir zunächſt wieder auf den Charakter zurück: die Hauptaufgabe iſt das Wachſen und Anſchwellen der Leidenſchaft und vielleicht das ſchlagendſte Beiſpiel die Vergiftung von Othellos Gemüt von dem Momente an, da Jago mit den Worten: „ha! das gefällt mir nicht“ ihm den erſten, feinen Gifttropfen einſpritzt, bis zu dem wahnſinnigen Aufruhr aller Kräfte und der unſeligen Tat, die aus ihm fließt. Allein es ſchwillt gegen das Streben, das den poſitiven Mittelpunkt der Handlung bildet, gleichzeitig die feindliche Welt an, was freilich in ſolchen Dramen, die auf politiſchem Boden ſpielen, ſichtbarer vorliegt, als in dieſem Bilde der Leidenſchaft, wo der ſchließliche Gegner die drohende und endlich eintretende Entdeckung der Wahrheit iſt; ſo im Julius Cäſar, Coriolan, Macbeth, Hamlet, Wallenſtein; der Held wirft zuerſt die aufſteigenden Hinderniſſe nieder, dann aber zeigt ſich, daß dieſe in ſtetem Druck, wie eine zuſammenpreſſende Maſchine, ſiegreich vorrücken, wiewohl ihre Organe im Sieg auch ſich ſelbſt Leiden bereiten. Es iſt alſo eine ironiſche Doppelbewegung. Im Hamlet hat es der Dichter gewagt, den Helden ſelbſt als fortwährend retardierenden, unter den furchtbarſten Vorwürfen gegen ſich ſelbſt zaudernden Charakter zu halten, und die ſchwere Aufgabe bewundernswert ſo gelöſt, daß der anwachſende, durch ſeine Halbmittel genährte Schub der feindlichen Welt ihn in dem Augenblicke zum ganzen Handeln bringt, wo er ſchon verloren iſt. Eine ſo unerbittlich fortſchreitende Bewegung fordert ihre Ruhepunkte, nur folgt von ſelbſt, daß dieſe nach der andern Seite die Wirkung derſelben erhöhen; es verhält ſich genau wie mit den Pauſen im Erhabenen der Kraft (vgl. § 99): die vor-

Digitized by Google

hergegangenen Stöße zittern in ihnen nach und gespannte Erwartung sieht vorwärts auf das, was sie vorbereiten; ihre Ruhe verstärkt den Eindruck der vorhergehenden und folgenden Unruhe, sie gehören also ebensosehr zu den Kontrasten. Ein solcher Ruhepunkt ist im Macbeth die in anderem Zusammenhang schon erwähnte Szene, da Duncan in das Schloß seines Mörders eintritt, dann die Pförtnerszene nach der Vollziehung und vor der Entdeckung des Mords (wobei wir von der Frage absehen, ob es passend sei, daß sie komisch behandelt ist); Lears Schlaf ist ein rührendes Ausruhen von den vorhergegangenen Stürmen auch für den Zuschauer, aber ebensosehr ein Moment, wo wir uns für das Letzte, Traurigste vorbereiten müssen. Im Wallenstein ist das Liebesverhältnis zwischen Max und Thekla, auch das Astrologische ein wiederkehrender, zu sehr ausgedehnter Ruhepunkt, ein äußerst wohlerfundener und schön ausgeführter die Szene, wo Wallenstein zum letzten Mal, in der Stimmung milder Wehmut, auftritt. Daß die Monologe im Allgemeinen ebenfalls unter diesen Standpnnkt fallen, ist schon zu § 901, 2 berührt; sie beruhigen durch die Einkehr in sich, es erstreckt sich aber die vorhergehende Wirkung in sie herein und die kommende erzeugt sich in ihnen.

Was nun den Rhythmus dieser ganzen Bewegung und seine Tempi betrifft, so findet hier die deutlichste und vollste Anwendung, was § 500, 2 aufgestellt und erläutert ist. Dort haben wir bereits einen Blick auf das Drama geworfen und gezeigt, wie sich die Dreiheit der Hauptmomente, welche Aristoteles unterscheidet, Anfang, Mitte und Ende, zu der Zweiheit der Schürzung und Lösung verhält, in welche er das Ganze der Tragödie setzt: die Schürzung zerfällt in Vorbereitung und steigende, ihren Gipfel erreichende Verwicklung, also in zwei Momente, und dann folgt als drittes die Lösung, die Abwicklung, in ihrer entscheidenden Krisis *Katastrophe*, als Bild des Schicksalumschlags von Glück in Unglück die *Peripetie* genannt. Der Anfang oder die Vorbereitung heißt Exposition, im Unterschiede von der engeren Bedeutung des Wortes, welche sich auf eine Erzählung beschränkt, die zum Eingang von der Lage der Dinge Bericht erstattet: die Exposition (der Prologos in der Einteilung der Griechen) im weiteren Sinne gibt das, woraus die Handlung als ihrem Keime sich entwickelt, die *Situation*. Die Diagnose der echt dramatischen Situation ist wesentliche Eigenschaft des echten dramatischen Dichters

Digitized by Google

und sein bester Glücksstern, wenn er Stoffe findet, die sie ihm darbieten. Die Lage eines Ödipus, einer Antigone, eines Orestes, Hamlet, das sind dramatische Situationen. Natürlich ist aber die Exposition nicht ruhiges Bild, sondern es geschieht schon wesentlich etwas, wodurch die Handlung in Gang kommt, die Dinge sich verwickeln müssen, wie z. B. im Tell der Zustand des schönen Hirtenlandes unter dem Drucke der Vögte nicht etwa bloß durch Schilderung und Gefühl sich darstellt, sondern sogleich neue Gewalttaten der Tyrannei, Akte der Selbsthilfe, Entschlüsse zu Taten auf der Seite der Schweizer erfolgen. Der mittlere Teil, die Verwicklung oder Schürzung, ist die Strecke, worin recht die dramatische Spannung ihren Sitz hat, naturgemäß der ausgedehnteste, der in die reichste Reihe von Momenten sich zerlegt. So geht im Macbeth die Stufenfolge vom ersten Morde zum zweiten, dann zu der Hexenszene, welche den Helden durch den innern Widerspruch der Prophezeiungen in fieberhafte Wut stürzt, dann zu der Ermordung der Familie Macduffs weiter, und in gleichem Schritte mit dieser Reihe von Taten läuft das Wachstum der innern Zerstörung und der Macht, welche die äußere Zerstörung bereitet; mit der letzten Stufe, der Tat der wilden Grausamkeit gegen Macduffs Familie, ist der Held auf dem Gipfel angekommen, ja er hat den Fuß schon darüber hinausgesetzt, das Aufsteigen ist bereits entschieden ein Herabsteigen. Überhaupt wird sich der Moment des beginnenden Falles, die Vorbereitung der Peripetie, vermöge des innern, ironischen Widerspruchs der Bewegung immer schon auf dieser Strecke der Verwicklung einstellen und ein Punkt, wo er eintritt, eigentlich nicht nachweisen lassen, wohl aber wird sich ein sichtbarer Gipfel des Glücks aufzeigen lassen, wo der Held, der die Vorboten seines Falls nicht sieht oder sich darüber wegsetzt, seinen Zweck erreicht zu haben glaubt, und von diesem Höhepunkt an geht es dann augenscheinlich bergab. Die Katastrophe selbst verläuft natürlich auch wieder in einer Gruppe von Momenten, zumal da es sich nicht bloß um das Schicksal der Hauptperson, sondern auch der Nebenpersonen und die Folgen handelt, die in die Weite, in den Hintergrund sich erstrecken. Übersieht man diese Teile, so ergibt sich wie von selbst die Erweiterung der drei Hauptmomente in fünf, die sich mit Rücksicht auf die Bühne, das Fallen des Vorhangs und die Pausen als Akte darstellen: Einschnitte, die bei den Alten bekanntlich

Digitized by Google

durch die Chorgesänge gebildet wurden und erst, als mit der neueren Komödie der Chor wegfiel, eigentlichen Stillständen der Handlung Platz machten. Die Verwicklung, die Mitte, wird nämlich mehr Ausdehnung in Anspruch nehmen, als Anfang und Ende, und mit ihren verschiedenen Stufen drei Akte fordern. Doch können auch Fälle vorkommen, wo die Katastrophe zwei Akte verlangt, indem die Nachwirkungen der eigentlichen Entscheidung, z. B. für eine ganze Nation wie im Wilhelm Tell, noch ausdrücklich entwickelt sein wollen. Die Alten hatten drei Hauptabschnitte; Prolog: der Teil, der die Exposition enthielt und vor den Eintritt des Chors fiel; Epeisodion: die Szene zwischen dem Einzuge des Chors und den Standliedern desselben; Exodos: nach dem letzten Standliede. Der mittlere dieser Teile, die Verwicklung enthaltend, zerfiel nach der Natur des Stücks in mehr oder weniger von Standliedern geteilte Momente. Die Fixierung des Ganzen auf eine bestimmte Zahl von Akten, wie sie zuerst Horaz aufstellt, kann zwar keine bindende Regel sein, aber es ist gut und recht, daß sich ein Brauch festgesetzt hat. Die Akte teilen sich wieder in Szenen, diese in ihre einzelnen Gruppen und Situationen und das Drama erscheint so gegenüber dem stetigen Flusse des Epos, der mit geringerem Grad innerer Notwendigkeit in Gesänge zerfällt, als ein durch und durch gegliederter Körper. Wichtig ist die Frage über die letzten Szenen, sofern dabei das Kompositionsgesetz der schließlichen festen Begrenzung (vgl. § 501) im tiefsten Zusammenhang mit dem Inhalte zur Anwendung kommt. Es handelt sich im Tragischen darum, wieweit der Dichter uns eine Aussicht eröffnen will, die uns mit der Härte des Schicksals versöhnt. Diese Aussicht darf nicht zu entwickelt sein, wenn sie nicht zu einem gemeinen und trivialen Begriffe von Gerechtigkeit führen und überdies in die Breite des Empirischen, das neben dem idealen Ausschnitte des Drama eigentlich nicht existiert, ablenken soll; sie darf nicht fehlen, wie am Schlusse vom Don Carlos und in großen Schicksals- und Effektstücken, die mit einem reinen Mißklang endigen. Shakespeare hat das Maß am richtigsten getroffen. Erörterungen wie die, ob man gut tue, den letzten Auftritt der Maria Stuart bei der Aufführung gewöhnlich wegzulassen, sind für dieses Moment der Komposition sehr belehrend. Unterlassung oder zu lange Fortführung eines letzten Strichs kann in einem so höchst konzisen Kunstwerke wie das Drama viel verderben.

Digitized by Google

Der Paragraph enthält nichts von zyklischen Kompositionen, weil über eine zweifelhafte und wirklich unwesentliche Seite in Kürze nichts Positives aufzustellen ist. Die Trilogien der Alten konnten bei der Kürze ihrer Stücke an Einem Abend miteinander aufgeführt werden; dennoch sind die Glieder derselben, die sich wie Exposition, Verwicklung, Katastrophe im einzelnen Drama verhalten, ebensosehr selbständige, in sich abgeschlossene Dramen. Den innern Zusammenhang hielt auch die Jedem geläufige Sage dem Bewußtsein gegenwärtig. Die neuere Dichtung ist schon durch die auf anderweitigen Gründen beruhende Länge der Stücke gewiesen, Trilogien zu vermeiden; denn die Aufführung müssen wir, obwohl wir sie jetzt noch nicht ausdrücklich hinzunehmen, doch immer im Auge behalten und bedenken, daß die Zerfällung in mehrere Theaterabende den Zusammenhang im Bewußtsein der Zuschauer zerschneidet. Das einzelne Stück müßte um so selbständiger abgeschlossen sein, in demselben Grade lockert sich aber der organische Zusammenhang mit den andern. In Schillers — wenn man sie so nennen kann — Trilogie des Wallenstein ist das Lager ein genreartiges Vorspiel, die beiden Piccolomini haben viel zu wenig Abschluß. — Ein großartiges Beispiel eines umfassenderen, auf gewichtigen historischen Stoff und tiefen Schicksalszusammenhang gegründeten Zyklus geben Shakespeares englische Dramen. Dieses Jugendwerk Shakespeares (das zum Teil aus bloßer Überarbeitung fremder Stücke besteht) leidet unleugbar an chronikalisch-epischer Behandlung, man wird aber darum noch nicht behaupten können, es wäre dem reifen Shakespeare unmöglich gewesen, mit strengerer Ausscheidung des Stoffartigen eine Reihe zyklischer Dramen aus dieser Epoche der englischen Geschichte zu bilden. In der Tat kann es Stadien der Geschichte geben, die dem Blick eine große Bahn eröffnen, auf welcher eine Reihe von Stoffen zu Dramen liegt, die sich wie Aussaat und Ernte zueinander verhalten, und der Auflösungsgang des englischen Feudalstaats ist offenbar ein solches Stadium. Aber es gehört große Kunst dazu, eine solche Bahn zu durchmessen, ohne in das Massenhafte, Epische zu verfallen. Es war nicht unmöglich, Heinrich IV. und V. in Ein selbständiges Schauspiel zusammenzudrängen und die Abteilungen Heinrichs VI. in eine Tragödie. Diese Mitte blieb allerdings auch bei der kunstvollsten Behandlung dramatisch loser als die festen Anfangs- und Schlußpunkte Richards II. und

Digitized by Google

Richards III. — Das aber versteht sich, daß es verkehrt ist, von der Ansicht ausgehend, ein Zyklus sei eine höhere Komposition, nach der man streben müsse, nach Stoffen dafür umherzusuchen und der Geschichte abzwingen zu wollen. Bietet sich ein Stadium zu solcher Behandlung dar — wie dies in der Hohenstaufengeschichte offenbar nicht der Fall ist, — so mag es der Dichter versuchen, ob er einen Zyklus ohne Schaden der Geschlossenheit des einzelnen Drama, dessen feste Komposition immer das Höhere bleibt, durchzuführen vermag. Wir möchten nur die Möglichkeit nicht leugnen.

§ 903

Vergleicht man nach diesen Grundzügen das Drama mit dem Epos, so erhellt, daß es an Intensität und Einheit gewinnt, was es in Vergleichung mit diesem an Breite und Fülle verliert. Die milde Gemütsfreiheit (vgl. § 869) ist, gegen die leicht zu pathologischer Wirkung verleitende Unruhe der Spannung und des stoßweisen, aber geraden Ganges zum dramatischen Ziele gehalten, zunächst ein unbedingter Vorzug des epischen Dichters. Aber der dichterische Geist bewährt eine um so höhere Macht, wenn er trotz und in der Aufregung seine Freiheit behauptet und das Bild des Kampfes zum harmonischen Schlusse führt. Die reine Einheit des Subjektiven und Objektiven in dem Akte der dramatischen Phantasie ist unzweifelhaft höher als die naive Syntheſe in der epischen Dichtung.

Es ist längst (vgl. § 533, 2) vorgesorgt, daß wir nicht in falsche Wertvergleichungen geraten. Es besteht ein Stufenunterschied, aber jeder Gewinn ist auch Verlust. Das Interesse, welches die Frage über das Wertverhältnis zwischen Epos und Drama seit der Debatte über Goethe und Schiller und der interessanten Erörterung zwischen den beiden großen Dichtern selbst (im Briefwechsel T. 3) gewonnen hat, bestimmt uns, ein ausdrückliches Wort hierüber, wie am Schlusse der allgemeinen Betrachtung der epischen Poesie (§ 871), folgen zu lassen. Vom Drama sagt Schiller (a. a. O. S. 387): „die Handlung bewegt sich vor mir, während ich mich um die epische selbst bewege und sie

Digitized by Google

gleichsam stille zu stehen scheint; dadurch bin ich streng an die Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge", und (S. 72): „der tragische Dichter raubt uns unsere Gemütsfreiheit, und indem er unsere Tätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und konzentriert, so vereinfacht er sich sein Geschäft um Vieles und setzt sich in Vorteil, indem er uns in Nachteil setzt". Er nennt (S. 361) den dramatischen Weg den der strengen geraden Linie, er sagt, Goethe werde geniert durch den Hinblick auf den Zweck des äußern Eindrucks, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz verlassen werde. Entgegengesetzt urteilt Aristoteles; er geht in seiner Wertvergleichung (Poetik Kap. 27) ebenfalls vom Zugeständnis einer stoffartigen Wirkung des Drama aus, schreibt jedoch diese nur der Leidenschaftlichkeit einer übertriebenen Mimik zu und zieht dann das Drama vor, weil es Alles habe, was das Epos, und in Musik und Szenerie noch mehr, sodann, weil es durch Erkennungen und Handlungen lebendiger, ferner weil es kürzer, gedrängter sei „mit weniger Zeit gemischt" (wobei das Bild gewässerten Weins zu Grunde liegt), und endlich weil es mehr Einheit habe. In diesen treffenden Sätzen ist nur unrichtig, daß die pathologische Wirkung bloß auf Schuld der Schauspieler geschrieben, nicht als eine dem Dichter selbst naheliegende Gefahr eingeräumt, und daß behauptet ist, das Drama habe ja noch mehr als was das Epos hat, seine Kürze und Gedrängtheit sei ein Gewinn ohne Einbuße. Die pathologische Aufregung ist eine Klippe, die dem Drama vermöge seines inneren Wesens naheliegt, Musik und Szenerie ersetzt nicht, was das Epos an klarer, entwickelter Zeichnung voraus hat, und das breitere, ausführlichere Weltbild ist gegen das gedrängtere nicht ohne Weiteres zurückzusetzen, sondern behält seinen Wert; Schiller hätte die letztere Seite ausdrücklich hervorheben dürfen. Dennoch, wenn wir die Sache im Mittelpunkte fassen, kann kein Zweifel sein, daß das gedrängtere, zu straffer Einheit angezogene Weltbild trotz dem Verlust an anderer Schönheit höher ist, als das gedehnte und entwickelte ohne energisch durchgreifende Einheit. Das Epos läßt unentschieden, was schließlich die Welt bestimme, das Drama entscheidet: es ist der aktive und wesentlich imputable Geist. Wir haben von der Poesie (§ 837 Anm.) gesagt, sie sei der gefrorne

Digitized by Google

Wein des Lebens, das Bild gilt im engſten Sinne vom Drama. Was nun das Pathologiſche der Wirkung betrifft, ſo führt es auf den Dichter ſelbſt und auf den Punkt der Gemütsfreiheit, von welchem Schiller ausgeht. Der Dichter bewahrt ſie im Epos wie der Hörer oder Leſer; im Drama ſcheint ſie durch die Unmittelbarkeit der gegenwärtigen Wirkung und des Drängens nach dem Ziele verloren zu gehen, ja in gewiſſem Sinne geht ſie wirklich verloren, weicht der Unruhe und Haſt. Allein es gibt eine Ruhe in der Unruhe und der wahre Dichter beſitzt ſie. Es iſt ſchwerer, im Sturme frei, feſt und klar zu bleiben als auf der ruhigen See, aber es iſt auch eine höhere Bewährung der Energie des Geiſtes. Goethe war ſehr geneigt, in der Geſchichte nur Willkür zu ſehen, und vermochte die Idee der Naturnotwendigkeit nicht dahin umzubilden, daß ſie ſich ihm zu einem Begriffe ſteigerte, der auch die geſchichtlichen Kämpfe des Menſchen und jene Akte der Freiheit, die ein Gegebenes revolutionär durchbrechen, unter ſich befaßte; es war ein Mangel ſeines Dichtergeiſtes, daß er die epiſche Ruhe wohl hatte, aber nicht die dramatiſche Ruhe in der Unruhe. Wie auf der Seite des Dichters, ſo verhält es ſich auf der Seite des Zuſchauers. Das Drama wühlt die ganze Seele gründlicher auf als das Epos, es iſt um ſo ſchwerer, nicht pathologiſch fortgeriſſen zu werden, wer aber den Geiſt frei behält, ſchaut auch um ſo tiefer in den Grund des Lebens. Jede Kunſtform hat ihre ſpezifiſchen Verirrungen, ihre eigentümliche Maſſe des Schlechten und Mittelmäßigen. Es fehlt nicht an Effekt- und Rührſtücken ohne Kern, ohne Erhebung zur Ruhe des Geſetzes. Es gibt Talente, die ſehr leicht erfinden, eine Fabel wirkſam durchführen und doch aller Tiefe ermangeln; die dramatiſche Kompoſition ſcheint leichter als die epiſche. Sie iſt es auch für den, der auf dem geraden Wege zum Ziele wenig zu tragen hat, aber der echte Dichter trägt ein ganzes Bild der Welt, iſt ſich bewußt, eine konkrete Anſchauung erzeugen zu müſſen ohne die Mittel der epiſchen Poeſie; was ſo leicht und kurz ſcheint, iſt geſättigt von Bildungskraft und die Anordnung des gedrängten Ganzen fordert tiefere Weisheit als die des breiten Epos, dem ein holdes Irren geſtattet iſt. Schiller iſt nicht deswegen weniger voller, ſpezifiſcher Dichter als Goethe, weil er zum Drama berufen iſt, ſondern weil er nicht gleichmäßig und ſtetig ſeine Subjektivität in der Handlung zu objektivieren vermag. Shakeſpeare iſt ganz dramatiſcher Dichter

Digitized by Google

und größer als beide. Wir brauchen hier nicht weiterzugehen, sondern nur auf das Wesen des poetischen Prozesses im dramatischen Verfahren (§ 896) zurückzuweisen. Jene Verwandlung des Dichtersubjekts in das Objekt bis zur völligen aktiven Gegenwart ist der größte Akt, den der Geist der Kunst vollziehen kann. Das freie Schweben des epischen Dichters über dem Stoffe ist schön und behält neben dem dramatischen Verhalten seinen eigenen Wert, aber es ist erkauft um den Preis der noch nicht vollzogenen reinen Wechseldurchdringung, deren Erschütterungen Goethe nicht aushielt. Es ist natürlich, Epos und Drama als die zwei Formen zu vergleichen, die das größere, objektive Weltbild geben, aber man darf nicht vergessen, daß in der Mitte zwischen beiden die lyrische Dichtung liegt, die den dramatischen Geistesprozeß vorbereitet, indem sie das freie Nebeneinander des epischen Subjekts und Objekts in subjektive Einheit aufhebt, die Welt der Gegenstände mit geistigem Feuer durchglüht und schmelzt, um sie neugeboren und geistig ganz durcharbeitet im Drama wieder an das Tageslicht zu bringen.

2. Die Arten der dramatischen Poesie.

§ 904

Der Stilgegensatz, der alles Kunstleben beherrscht, tritt nirgends so durchgreifend zu Tage als in der dramatischen Poesie. Er teilt dieselbe zunächst geschichtlich in zwei große Welten, deren Wertverhältnis jedoch ein anderes ist als in der epischen Dichtung, indem das Drama des modernen, charakteristischen Stils dem Wesen der Dichtungsart vollkommener entspricht als das Drama des antiken, idealen Stils. Doch behält dieses für alle Zeit seinen regulativen Wert.

Der erste Satz bedarf kaum eines Beweises, denn nur bei oberflächlicher Betrachtung könnte es scheinen, daß in einer Kunstform, welche das Äußere auf den schmalsten Punkt zusammendrängt, kein tiefer Unterschied eintreten könne in der Behandlung der Züge, die der Pflug des Lebens den Erscheinungen eingräbt und durch die sich Individuum von Individuum unterscheidet. Alles Äußere gewinnt

Digitized by Google

seine wahre Bedeutung erst auf dem Punkte, wo es vom Charakter verarbeitet wird und zugleich ihm seine spezifische Farbe verleiht; die unendliche Eigenheit des Individuums hat ihren letzten Grund im Innern, wo geheimnisvoll die reine geistige Kraft des Willens sich mit dem Angeborenen, mit der ganzen Naturbestimmtheit zur Einheit bindet. Im Kampfe des Lebens wird dieser Einheitspunkt tätige Kraft, nun kommt es auf uns an, welche bestimmtere, markierende Züge sich dem Bild unserer Erscheinung aufprägen; der Charakter ist selbst der Zeichner seiner Gestalt. Eben aus dieser Wahrheit macht das Drama Ernst, indem es nicht, wie das Epos, der Phantasie die Erscheinungen vorzeichnet, sondern den Charakter vor uns so handeln und leiden läßt, daß wir, noch ohne Hilfe der Schauspielkunst, uns sein äußeres Bild von innen heraus, aus seinen Willensbewegungen aufbauen. Diejenige Kunstform, die aus dem Charakter das Schicksal entwickelt, führt also gerade recht an die Quelle, in den Mittelpunkt, wo das individuelle Gepräge der Lebenszüge seinen Sitz und Ausgang hat, in dessen verschiedener Behandlung der große Stilgegensatz beruht. Stellt man Sophokles und Shakespeare oder Goethe und Shakespeare nebeneinander, so zeigt man klarer, was unter diesem Gegensatze verstanden sei, als wenn man Homer mit einem epischen Dichter der romantischen Zeit oder einem modernen Romandichter zusammenstellt, ja klarer selbst, als wenn man Raphael und Rembrandt nebeneinander hält.

Da wir die Geschichte der Poesie nicht getrennt behandeln, sondern in die Lehre von den Zweigen verarbeiten, so ist der Stilgegensatz, wie er sich historisch im Großen ausspricht, an den Anfang der hier aufzuführenden Unterscheidungen zu stellen. Es liegt aber darin keine logische Störung, weil das Geschichtliche alsbald die Bedeutung gewinnt, in den Charakter der Dichtungsart, wie er an sich und abgesehen von der zeitlichen Entwicklung besteht, so einzugreifen, daß bleibende Gegensätze sich bilden. — Dem Orientalischen können wir diesmal nur noch die kurze Bemerkung widmen, daß die einzige dramatische Erscheinung in einer begreiflichermaßen undramatischen Form des Phantasielebens, das *indische* Drama, seinen höchsten Wert in dem hat, was eigentlich lyrischer Natur ist, in der Schönheit und Anmut der Liebe, und daß es an dramatisch wirksamen Momenten in der Handlung zwar nicht fehlt, daß aber das Spezifische der Kunstgattung

Digitized by Google

durch die immer wieder einbrechenden phantastischen, allgemein menschlicher Wahrheit entbehrenden Motive und Entrückungen auf transzendenten Boden durchbrochen wird. — Behalten wir nun das Griechische und ihm gegenüber das Moderne im Auge, so sehen wir sogleich ein ganz anderes Verhältnis als im epischen Gebiete. Dort hatte alles Nachhomerische einen zweifelhaften Charakter; einen reinen Gegensatz gegen das echte Epos bildete nur der Roman und es wurde doch von ihm behauptet, er sei das Werk eines berechtigten, entgegengesetzten Stils, der aber seine wahre Bestimmung in einem andern Gebiet haben müsse. Dies Gebiet ist eben das dramatische. Hier ist so entschieden der wahre Boden des modernen, charakteristischen, als im Epos der des direkt idealen Stils, und es ist Zeit, daß man sich die großen, tiefen Mängel gestehe, an denen das griechische Drama leidet, wenn es streng an den Maßstab des Spezifischen der Dichtungsart gehalten wird. Keineswegs aber dreht sich nun das Verhältnis so um, daß von dem griechischen Drama ebenso bestimmte Zweifelhaftigkeit des Wertes ausgesagt werden müßte als von den epischen Erscheinungen nach Homer. Die Griechen haben die große Genialität gehabt, im tiefen Widerspruch mit den Grundlagen ihrer Weltanschauung, die wesentlich episch waren, doch das Drama in der Poesie zu schaffen, wie sie im Staatsleben zur Freiheit fortschritten. Umringt und gebunden von einer Götterwelt, die bei den Völkern des Orients, woher sie gewandert, Ausdruck und Ausfluß eines verhüllten und willenlosen Lebens war, erwachten sie doch zum Bewußtsein, zu der Tat, zu der Entscheidung, liehen ihren Göttern die erwachte Seele, machten sie zu Vertretern des freien Menschen und konnten so mit und unter ihnen frei sein. Ein Volk von Bildhauern, belebten sie doch die stille Statue, warfen die Trennung in die stille Harmonie des Geistes und der Sinne, den Blitz des wollenden Blickes in ihr lichtloses Auge und versetzten sie wandelnd, handelnd auf die Bühne. Der homerische Held entwuchs dem Gängelbande der Gottheit, des Instinktes, des Affektes, der wahllos über ihn kam, und lerute eine straffe Entscheidung aus sich selbst nehmen. Mitten im zerreißenden Konflikte bewahrten diese Gestalten dennoch den griechischen Geist der maßvoll schönen Naturkraft; aber wieviel davon sie bewahrten, ebensoviel ungelösten Dunkels und undramatischer Einfachheit bleibt in dem Bilde stehen. Nicht so viel, um ihm die Bedeutung eines

Digitized by Google

Vorbilds zu nehmen, an dem für alle Zeiten das rohere, wildere Gefühl der neueren Völker sich zu läutern hat, nur so viel, um streng zu verbieten, daß sie sich je in der ganzen Auffassung unfrei daran binden. Das klassische Drama ist so eine große und herrliche Vorlage, die als höchste Ausbildung des direkt idealen Stils auf einem Boden, wo er kein volles Recht hat, allem Modernen vor- und gegenüberliegt, ähnlich wie die klassische Malerei (vgl. § 717), doch ungleich höher, denn es hat zwar keineswegs alles Spezifische, doch ungleich mehr des Spezifischen der bestimmten Kunstform ausgebildet als jene.

§ 905

Die klassische Tragödie spielt auf mythisch-heroischem Boden, die Fabel und die Motivierung ist einfach, die Komposition liebt es, die Handlung, wodurch die Katastrophe bedingt ist, als geschehen vorauszusetzen, der Personen sind wenige, die Charaktere mehr Typen als Individuen, die Schicksalsidee leidet an einem unversöhnten Widerspruche (vgl. §§ 435, 440). Der Chor, der stehengebliebene Boden des religiösen Ursprungs, ist episch als Repräsentant des Volksganzen, lyrisch in der Form und in seiner Bedeutung als idealer Zuschauer, der dem empirischen vorempfindet; er hält das Band der Poesie mit der Musik und Orchestik fest.

Auf den ungemeinen Vorteil, der dem griechischen Tragiker aus jenen großen Stoffen der Heldensage erwuchs, haben wir schon öfters hingezeigt; eine von der Volksphantasie schon umgebildete Wirklichkeit kam ihm entgegen, das Bild einer Zeit, worin ungeheure Kräfte ungebunden von aller Mechanisierung des Staatslebens ihren Schicksalsweg gehen, und er hatte nur „Poesie auf Poesie zu impfen“ (W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur T. 1 S. 80); doch darf man nicht übersehen, daß das Verweilen auf dem mythisch sagenhaften Boden, der Ausschluß des klaren Tages der Geschichte (wo er betreten wird, geschieht es nur in Anknüpfung an Mythisches oder in der Weise mythischer Stellvertretung für das Historische) zugleich mit der Großheit auch die aus der Transzendenz des Stand-

Digitized by Google

punktes fließenden Mängel dieſer Tragödie beginnt. Die Großheit ruht vor Allem auf der Einfachheit einer Menſchenwelt von unentwickelter, aber auch ungebrochener, objektiv beſtimmter, monumentaler Subjektivität. Damit hängt ſogleich auch die Einfachheit der Fabel zuſammen, denn es iſt nicht das Intereſſe ausgebildet, zu zeigen und zu ſehen, wie eine beſtimmte Erſchütterung des Lebens ſich in einer Gruppe einzelner Situationen und Handlungen, in welche die Haupthandlung ſich veräſtet, vielſeitig reflektiert, mannigfaltig färbt, in einem Reichtum von Folgen modifiziert. Ebenſowenig iſt ein Intereſſe da, die Handlung auf einem längeren Wege des Wachſens und Anſchwellens im Zuſammenwirken mehrerer und aufeinanderfolgender Motive werden zu laſſen. Der objektive Menſch zaudert im Konflikt nicht lange, allgemeine Lebensmächte ſtreiten ſich um ſein Inneres, er entſcheidet im Namen der Einen ſiegreichen raſch wie mit Notwendigkeit, das Gewicht der Behandlung kann noch nicht auf die Seelengeſchichte, den pſychologiſchen Prozeß fallen. Dieſer Prozeß bedingt mehrere kritiſche Momente, die ſelbſt ſchon relative Kataſtrophen ſind; ſo enthält Shakeſpeares Macbeth eine Reihe von Kriſen, Stadien mit entſcheidenden Wendungen des Bewußtſeins und Taten; die alte Tragödie hatte nur Eine Kriſe: raſche Tat und Kataſtrophe war ihr Loſungswort, ja ſie liebte eine Form, worin eigentlich Alles nur Kataſtrophe iſt; es iſt dies jener Gang der Kompoſition, den wir mit Immermann (Über den raſenden Ajax des Sophokles S. 65) analytiſch nennen können, indem das entſcheidende Einzelne, die Tat, woraus die Kataſtrophe fließt, mit dem Anfang des Drama ſchon geſchehen iſt (Ajax und Ödipus), und in den Folgen, die ſich nun entwickeln, durch Induktion zugleich den Weg, wie die Tat entſtand, und die Wolke des Schickſals erkannt wird, welche von Anfang an über dem Helden hing. Der unkolorierte Charakter dieſer Tragödie zeigt ſich nun vor Allem in den Charakteren. Wenn man eine Antigone, einen Ödipus aufmerkſam lieſt, ſo fühlt man einen ſchwachen Anſatz zu beſtimmterer Färbung, etwas von individueller Komplexion, Temperament, ſpezielleren Zügen; es iſt höchſt intereſſant, ſich vorzuſtellen, was Shakeſpeare aus ſolchen Keimen gemacht, wie er ſie zum Bilde reicher, mit vielen Saiten beſetzter, vieltöniger und eigenartiger Charaktere entwickelt hätte; bei den Alten bleibt es ein Anflug, ein Farbenton, den die objektive Beſtimmtheit der plaſtiſchen Umriſſe

Digitized by Google

und das Monumentale der nur von den allgemeinen Mächten durchzogenen Seele nicht zur Entwicklung kommen läßt. Nennt man sie mehr Typen als Individuen, so ist dies näher dahin zu bestimmen, daß im klassischen Stile des modernen Drama das, was wir Typen nennen können, die Charaktere, die mehr das Allgemeine eines Temperaments, eines Standes, einer sittlichen Angewöhnung vertreten, als das unendlich Eigene von Individuen darstellen, doch subjektiv ausgearbeiteter, naturalistischer gehalten ist als jene einfach großen Naturen. Und doch sind jene nicht leblos, ja weit lebendiger als die schematischen Charaktere des verwandten Stils der neueren Poesie, denn sie sind Anschauungen einer Zeit, eines Volkes, wo diese objektive Einfachheit eine Wahrheit und das Gepräge des wesentlichen, großen Pathos zugleich das der Lebenswärme war. Die geringe Anzahl der Personen folgt aus der Einfachheit der Handlung, findet aber ihre Ergänzung im Chore.

Der innerste Mangel dieses Drama liegt nun aber in dem antiken Schicksalsbegriffe. Was in den angeführten Paragraphen über diesen gesagt ist, fassen wir nur mit Wenigem noch einmal auf. Es unterscheiden sich leicht zwei Formen des tragischen Prozesses im griechischen Drama, in deren einer die Schuld klarer und bestimmter ist unbeschadet des Zwielichtes, das sie von der einen Seite mildert, indem man sich den ganzen Heldencharakter und die ganze Situation anders denken müßte, wenn es ohne Schuld abgehen sollte, während in der andern das Schicksal weit mehr noch die tückisch auflauernde, neidische Macht des älteren Volksglaubens ist, die den Helden gerade durch die Mittel, die er ergreift, ihm zu entgehen, ins Elend stürzt. Diese zweite Form tritt nirgends so bestimmt auf wie im Ödipus. Ganz ohne Schuld geht es allerdings auch in ihr nicht ab; im Ödipus ziehen wir aus dem herrischen, jähzornigen Wesen des Helden einen dunkeln Schluß auf eine ὕβρις, welche nicht ganz ungerecht gedemütigt wird. Allein in beiden Formen wird der Schuldbegriff getrübt und gekreuzt dadurch, daß das Schicksal durch Träume, Seher, Orakel prophezeit, also zum Voraus gesetzt ist: Ausfluß eines finstern Geistes der Nemesis, der durch ganze Häuser geht und das Verbrechen des Ahnherrn im Enkel straft. Die Schuld des Enkels fällt nun in schwankender Verwirrung halb mit unter den Begriff der über das Geschlecht verhängten Strafe. Wo das Schicksal vorherbestimmt ist, kann es sich nie und

Digitized by Google

nimmer rein aus dem Gange der Handlung als Resultat erzeugen. In richtiger Betrachtung ist das, was als Resultat hervorspringt, freilich immer schon im Anfang der Handlung angelegt, aber nur implicite, nicht, wie bei den Griechen, explicite. Der Begriff der Vorherbestimmung ist überhaupt ein falscher, tötet allen wahren Begriff von Schuld, Handlung, Menschenleben. Die Allwissenheit hat nur Sinn, wenn man erst die Kategorie des Vorher und Nachher in der Zeit aufgehoben hat. Die Griechen haben jene Antinomie von absolutem Schicksal und Schuld ungelöst stehen lassen und es wird dabei bleiben, daß dies der kranke, immer beunruhigende Punkt in ihrer Tragödie ist.

Der Chor ist bekanntlich die stehengebliebene Wurzel, woraus die Tragödie hervorgegangen ist; er bewahrt den Ursprung aus den Gesängen des Dionysischen Kultus als wesentlichen Teil und stehenden Zug ihres religiösen Charakters. Episch ist er seiner realen Bedeutung nach als Zuziehung des Volkes zu der Handlung, die auf den Höhen des Lebens, unter den Heroen vor sich geht, als Ausdruck der Öffentlichkeit, also des Massenhaften, Ausgedehnten. Das real Allgemeine, dieser Grund und Boden, aus dem sich die Helden erheben, wird aber im Inhalte der Chorgesänge zum ideal Allgemeinen der Betrachtung. Die betrachtende Handlung des Chors hat zunächst den tieferen Sinn, den Hegel (Ästhetik T. 3 S. 547 ff.) ausgesprochen hat: er stellt die unentzweite Substanz des sittlichen Bewußtseins dar, die sich gegenüber den tiefen individuellen Kollisionen, die aus ihr wie aus dem Schoße des Erdreichs hervorschießen, in ihrer Allgemeinheit erhält. Diese Allgemeinheit spricht der Chor durch stetige Anknüpfung der angeschauten Handlung an ewige Wahrheiten, an das Göttliche aus, gibt so dem religiösen Ursprung des Dramas, der in ihm bewahrt ist, ausdrückliche Form und erscheint in seiner Spruchweisheit zugleich als gnomischer Bestandteil. Aber nicht, als ob das Erschütternde der Handlung ihn nicht subjektiv bewegte, er ist wesentlich fühlend, Empfindungsecho des tragischen Vorgangs. Das Allgemeine, was sich in ihm darstellt, gemahnt nach dieser Seite unwillkürlich an die Landschaft, an das allgemein Umgebende, Luft und Erde, was mitzutönen, verhallend weiter zu tragen scheint. Hiemit ist denn auch die lyrische Bedeutung des Chors ausgesprochen. Er empfindet als Zuschauer im Stück, als künstlerischer Auszug aus der empirischen

Digitized by Google

Menge der Zuſchauer dieſen vor; die pathologiſche Gewalt, womit die letzteren ergriffen werden, iſt ſchon dadurch gebrochen, daß ihr Gefühl hier überhaupt geläuterten Kunſtausdruck findet. Allein indem der Chor im Sturme des Gefühls jene Ruhe und Allgemeinheit der Betrachtung rettet, reinigt er auch poſitiv Furcht und Mitleiden, die er dem empiriſchen Zuſchauer vorempfindet. W. Schlegels Wort, er ſei der idealiſierte Zuſchauer (a. a. O. T. 1 S. 77), bleibt daher ebenſo treffend als geiſtreich. Die griechiſche Poeſie entwickelt, um dieſer vielſeitigen und großartigen Bedeutung zu genügen, auf dieſem Punkte den höchſten Glanz der Lyrik. Das Band zwiſchen dem Drama und dieſer Form ſchlingt ſich aber auch in die Handlung ſelbſt hinüber, da die Perſonen derſelben von der Rede in Wechſelgeſang mit dem Chor übergehen; der Geſang wird von der Muſik begleitet und der Chor ſtellt ihre Rhythmen zugleich in orcheſtiſcher Bewegung räumlich dar. Wir ſehen alſo eine Verbindung der Zweige der Poeſie mit Muſik und Tanzkunſt, die ebenſo impoſant und lebensvoll als unſerem auf Teilung der Gattungen gerichteten Sinne fremd iſt. Wir müſſen trotz aller Großartigkeit dieſer Lebensfülle eine ſolche Verwachſung für einen unreifen Zuſtand erklären; das Drama kann in dieſem Prachtgewande nicht zur klaren Ausbildung ſeiner tiefſten Bedingungen, eines hellen Bewußtſeins von Charakter, Motiv und Schickſal gelangen, während es in der neueren Zeit ſeine Reife freilich um den teuren Preis jener unmittelbaren Lebendigkeit der Verſchlingung mit andern Zweigen und Künſten erkauft. Es verhält ſich ähnlich wie mit der Polychromie in Architektur und Skulptur.

§ 906

Streng geſchieden von der Tragödie bewegt ſich die klaſſiſche Komödie zwar auf dem Boden der realen Gegenwart und ihr Humor ruht auf der Grundlage der politiſchen Satire, ihrem Stile nach aber iſt ſie mythiſch phantaſtiſch, das reine Gegenbild der erſteren. Dagegen tritt hier innerhalb des klaſſiſchen Ideals ein Stilgegenſatz, der im tragiſchen Gebiete ſchwächer angedeutet iſt, mit relativer Entſchiedenheit in der neueren Komödie hervor.

Im ernſten Drama des klaſſiſchen Ideals war durch den plaſtiſchen Geiſt und ſein Stilgeſetz des direkten Idealismus, welches Schönheit

Digitized by Google

der einzelnen Gestalt forderte, durch die hierin begründete Einfachheit der Charaktere, durch die dunkle, drohende Wolke des Schicksals, die es nicht gestattete, daß der Mensch sich seiner unendlichen subjektiven Freiheit erinnerte, der Übergang in das Komische streng ausgeschlossen. Kaum ein ferner Ton ist z. B. dem Wächter in der Antigone angehaucht und auch hier ist die Vorstellung anziehend, was wohl Shakespeare daraus entwickelt hätte. In der antiken Komödie nun, die wegen der Stilfrage hier einzuführen ist, obwohl die betreffende stehende Einteilung erst nachher aufgeführt wird, herrscht ebenso unbedingt das Komische in der Handlung. In der Stimmung allerdings kann ihr ein ernster Grundzug nicht abgehen, vielmehr ist ihr Humor von den Klängen der erhabensten Gesinnungen und Schmerzen durchzogen. Was Stoff und Inhalt betrifft, so bringt es das Wesen des Komischen selbst mit sich, daß im vollen Gegensatze gegen die Tragödie hier die unmittelbare empirische Wirklichkeit ergriffen wurde; die ältere, Aristophanische Komödie hat das große Thema der Auflösungszustände des griechischen Staats, sie ist in ihrer Grundlage politische Satire. Die Großheit dieses Stoffes gibt ihr den monumentalen Charakter und sichert so zunächst nach dieser Seite im Realistischen den hohen Stil; allein dieses Bild der Auflösung der plastischen Schönheit des griechischen Lebens ist noch in einem andern Sinne selbst plastisch: es objektiviert den Geist der Komik in einer Parodie der mythischen Welt, worauf die Tragödie ruht, nimmt so die Gestalt des greiflich wunderbar Komischen, des Grotesken an, treibt zugleich die porträtierten Persönlichkeiten zur phantastischen Karikatur auf und erhebt sich von der Grundlage der Satire in den ausgelassensten Humor. Dagegen bildet nun die neuere Komödie der Griechen einen vollen Gegensatz; der monumentale politische Boden und mit ihm das Reich der kolossalen komischen Wunder wird verlassen, sie steigt in das Privatleben herab, wird sittenbildlich, naturalistisch, es tritt in den klassischen Stil der charakteristische ein. Vergleicht man sie jedoch mit dem Ganzen des letzteren Stils in seiner wirklichen und vollständigen Ausbildung, so ist der Gegensatz gegen die alte Komödie doch ein bloß beziehungsweiser: die neuere Komödie der Alten generalisiert mehr, als sie individualisiert, ihre Sklaven, Schmarotzer, geprellten Väter, leichtsinnigen Söhne, Dirnen, soldatischen Aufschneider, Trunkenbolde usw. sind mehr Masken als wirkliche Einzelwesen, und es wird dies folgenreich für

Digitized by Google

den Übertritt des klaſſiſchen Stils in den weſentlich charakteriſtiſchen modernen durch den Einfluß des Abbilds der neueren Komödie der Griechen, der römiſchen, auf die romaniſche Literatur. Obwohl nach dieſer Seite nur ein relativer Gegenſatz, konnte eine ſolche Form doch im Altertum nicht gleichzeitig mit der rein klaſſiſchen auftreten, dort iſt der Unterſchied vielmehr ein ſukzeſſiver und es verhält ſich damit wie mit dem Übergange der antiken Plaſtik und Malerei in das Realiſtiſche, Sittenbildliche; die Erſcheinung iſt aber als geſchichtliches Vorbild eines bleibenden, der weitern, logiſchen Einteilung angehörigen Gegenſatzes durchaus wichtig und weſentlich. Ein ähnlicher Gegenſatz tritt nun, ebenfalls geſchichtlich, auch in der antiken Tragödie ein, denn Euripides faßt die Menſchen ſchon empiriſch, ſubjektiv, pſychologiſch, vielſeitig, reicher koloriert, ſkeptiſch; aber dieſe Behandlung ſteht im Widerſpruche mit dem großen heroiſch mythiſchen Stoffe, der doch beibehalten iſt, und ſo gelangt auf dieſem Boden die Stilwendung nicht zu derſelben Beſtimmtheit wie auf dem komiſchen. In ſchwacher Andeutung iſt allerdings ein Stil-Gegenſatz auch als ein gleichzeitiger wahrzunehmen, und zwar in der Einteilung der Arten der Tragödie bei Ariſtoteles (Poetik Kap. 18); denn die ethiſche Art, die er unter den andern aufzählt, iſt ſittenbildlich, charakteriſtiſch, und der Peleus, den er neben den Phthiotiden als Beiſpiel anführt, war nicht nur von Euripides, ſondern auch von Sophokles behandelt. Allein dieſe Form war wenig ausgebildet und das pſychologiſche, rein menſchliche Gemälde, auf das ſie ſchließen läßt, konnte entfernt nicht bis zu einer Ausbildung des Charakteriſtiſchen gehen, die einen ſo entſchiedenen Gegenſatz der Stilrichtung innerhalb des Antiken darſtellte wie die neuere Komödie.

§ 907

Der charakteriſtiſche Stil des modernen Drama ſtellt ſich, ohne auf die ſagenhaften Stoffe zu verzichten, auf den Boden der naturgemäßen Wirklichkeit des politiſchen, bürgerlichen oder Privatlebens und entwickelt aus der tieferen, auf prinzipielle Umgeſtaltung des Beſtehenden ſchneidender gerichteten Subjektivität vielſeitiger, eine ſcheinbar widerſpruchsvolle Einheit darſtellender und in härtere Einzelzüge auslaufender Charaktere in organiſchem

Digitized by Google

Anwachsen eine reichere, verzweigtere, größere Personenzahl fordernde Handlung. Das Schicksal ergibt sich als immanentes Gesetz aus den Wirkungen und Gegenwirkungen der Freiheit. Der Chor, die Verbindung des Drama mit Lyrik, Musik und Tanz, fällt weg. Innigere Mischung des Ernsten und Komischen, Eintritt des Letzteren in die Tragödie und ernstes Interesse der Fabel in der Komödie folgt aus den innersten Bedingungen dieses Stils.

Die Grundzüge dieses Unterschieds sind zum Teil schon in der Darstellung des klassisch idealen Stils ausgesprochen, da derselbe nur an seinem Gegensatze geschildert werden konnte, zum Teil müssen sie noch bei der folgenden Ziehung der bleibenden Teilungslinien zur Sprache kommen. Wir heben daher hier nur Weniges über einzelne Punkte hervor. Auf die dunkeln, großen Stoffe aus vorgeschichtlicher, sagenhafter Zeit mit ihren mythischen Motiven kann auch das Drama des naturwahren Stils nicht verzichten: die bedeutendsten Tragödien des Vaters des modernen Dramas, Shakespeares, spielen auf solchem Boden. Die Begründung des charakteristischen Stils ist sein Werk, er sprang in voller Rüstung, wie Minerva, aus seinem Haupte. Seine sagenhaften Stoffe gehören der nordischen Welt; eignet sich der charakteristische Stil in dem Sinne, welcher zur Sprache kommen wird, den klassischen an, so ist dadurch auch die Aufnahme antiker Sagenstoffe gegeben. Nur wird der Unterschied von den Alten notwendig der sein, daß alle übernatürlichen Motive, welche diese Stoffe mit sich bringen, im Verlaufe der Handlung ins Innere verfolgt, zurückverlegt werden müssen. Das Schwere ist, dies so zu behandeln, daß das Wunderbare zum Ausdruck einer inneren Wahrheit wird, ohne doch zur toten Allegorie sich auszuhöhlen; Shakespeare ist darin unübertroffen; er verbessert im Fortgang den mythischen Ausgang, seine Geister und Hexen werden zu Tatsachen des Bewußtseins und bewahren doch die ganze Schauer-Atmosphäre geglaubter Erscheinungen aus einem Reiche des Übernatürlichen. Ähnlich verhält es sich mit den Furien in Goethes Iphigenie; der Dichter verlegt sie von Anfang an nur in das Innere des Orestes und sie behalten doch die Lebenswahrheit uralter, geläufiger Tradition. Die wahre Heimat des modernen Drama ist aber allerdings

Digitized by Google

die wunderlose Wirklichkeit der Geschichte. Es tritt mitten in die Bedingungen der Realität bis hinein in die engere Sphäre des Privat- und Familienlebens, das erst dem Ideale der neueren Welt seine Wärme und innere Lebendigkeit erschlossen hat. Wie der Roman, so muß nun das Drama die Stellen aufsuchen, wo die prosaisch verstandene oder wirklich prosaische Ordnung der Geschichte durchbrochen wird, sich lüftet und ein Bild freierer Bewegung darbietet. Wir werden bei dem Unterschiede der Stoffe noch ein Wort über die Momente sagen, die der dramatische Dichter aufzusuchen hat; die Hinweisung liegt aber schon in dem, was der Paragraph über die Charakterbehandlung und den Schicksalsbegriff des naturalistischen und individualisierenden Stils enthält. Die Transzendenz des Schicksals ist überwunden, dies ergibt sich bereits aus der Forderung, daß mythische Motive im Fortgange sich in naturgemäße Wahrheit aufheben; der Mensch ist also auf sich, auf die eigenen Füße gestellt, seine Lose fallen in seinem eignen Innern, das Schicksal erzeugt sich aus der Freiheit. „Das Schicksal oder, welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt", sagt Goethe (Briefwechsel mit Schiller T. 3 S. 84). Es fehlt in dieser Bezeichnung der immanenten modernen Schicksalsidee eine Reihe vermittelnder Begriffe, die nach unserer Lehre vom Tragischen keiner weiteren Auseinandersetzung bedürfen, sie ist aber dennoch schlagend und treffend. Der Charakter nun erkauft sich in dieser Auffassung das Recht, mit dem weiteren Umfang seiner Eigenheiten und Härten, mit seiner unregelmäßigeren, zerfurchteren Gestalt in die Poesie einzutreten, durch das Übergewicht des Ausdrucks, und dieser Ausdruck ist im Drama der Ausdruck der Freiheit, des entscheidenden Wollens. Nun erst legt sich das ganze Gewicht so auf diesen Punkt, daß der Wille in jener Form der schärfsten Intensität auftritt, die wir in § 898 als die wesentlich dramatische aufgestellt haben: das moderne Drama fordert revolutionäre, im tiefsten Sinne des Worts radikale Charaktere. Mit der durchschneidenden Entschiedenheit entwickelt sich jetzt auch die Fülle und Tiefe der inneren Welt, der charakteristische Stil ist zugleich der subjektive, psychologische. Dies hat aber ebenso ganz objektive Bedeutung: das Streben des Helden soll ja allgemein menschlichen, ewig wahren Inhalt haben, soll Pathos im gewichtigen Sinne des Wortes sein und gerade die objektive Gewalt und Wahrheit des Pathos will der moderne Geist daran erkennen, daß es den Menschen mit

Digitized by Google

aller Vielseitigkeit, Besonderheit und Eigenheit seiner Kräfte in Besitz nimmt. Der kompliziertere oder, wie man sonst sagte, gemischtere Charakter ist demnach objektiv wie subjektiv gefordert, ein Charakter, der sich in gebrochener Linie, in scheinbaren Widersprüchen bewegt. Dies ist zugleich der Grund der reicheren Fabel, der mannigfaltig sich verästenden Handlung, der Polymythie im neueren Drama. Es verhält sich wie mit der Ausbildung der Harmonie in der neueren Musik: die größere Zahl der Personen entspricht genau der reichen Instrumentierung des modernen Musikwerks; wir wollen den einen Grundton in mannigfaltigerer Resonanz vernehmen, dieselbe Bewegung des Innern vielfacher gewendet, wie sie sich in verschiedenen Gemütern, Fällen, Folgen spiegelt, oder, um die Beziehung der Stile zum Unterschiede der Plastik und Malerei nicht zu vergessen, wir wollen den tieferen Hintergrund, die reichere Komposition der letzteren statt der unbenützten Fläche, welche die sparsameren Gruppen des Relief umgibt. Ist die Handlung mannigfaltiger, so ist sie notwendig auch verwickelter und ihr verschlungener Knoten entspricht der verschlungeneren Form des Charakters. — Diese innern Bedingungen sind denn auch der tiefere Grund der Entfernung des Chors. Eine Handlung, die vom Prinzip der Immanenz so streng zusammengehalten ist, kann nicht einen idealen Zuschauer neben sich haben: sie nimmt ihn in sich herein, hat ihr subjektives Echo in der Vielzahl der beteiligten Personen und ihres vertiefteren, vielsaitigeren Gemütslebens, sie selbst empfinden dem empirischen Zuschauer vor. Daß unsere Zustände nicht öffentlich sind, daß das Wichtigste in geschlossenen Räumen vor sich geht, darin liegt der untergeordnete, reale Grund dieser Weglassung. Hiezu kommt nun aber das moderne Prinzip der reinen Teilung und Auseinanderhaltung der Künste und ihrer Zweige. Musik und Tanz ist an die Oper und das Ballett gefallen, wie die Plastik die Farbe ganz an die Malerei abgegeben hat.

Die Einflechtung des Komischen in das Tragische und die Erhebung des Ernsten zum leitenden Motive in der komischen Handlung ist an mehreren Stellen schon so hinreichend besprochen und begründet, daß wir das Wenige, was noch darüber zu sagen ist, der näheren Beleuchtung der Arten überlassen und hier nur noch darauf aufmerksam machen, wie der Übergang des Tragischen ins Komische schon durch die Behandlung des Charakters gegeben ist: je komplizierter derselbe

Digitized by Google

erſcheint, deſto weniger können Kontraſte ausbleiben, die ans Komiſche ſtreifen oder beſtimmt in dasſelbe übergehen, und iſt hievon ſelbſt der erhabene Charakter nicht ausgenommen, ſo iſt ſchon dadurch gegeben, daß neben ihm auch wirklich und ganz komiſche Charaktere auftreten können. Die moderne, nordiſche Weltanſchauung hat die Kraft, dieſe Widerſprüche zu ertragen und zuſammenzuhalten, und wenn Goethe die Wärterin und Mercutio in Romeo und Julia im Namen unſerer „folgerechten, Übereinſtimmung liebenden Denkart" als poſſenhafte Intermezziſten verwirft, ſo ſpricht er vom Standpunkte des klaſſiſchen Stils, dem er ſich hierin bis zu einem Grad anſchließt, der zum Unrechte gegen diejenige Aufgabe der neueren Poeſie wird, von welcher ſofort die Rede ſein muß.

§ 908

Ungleich weſentlicher als die Anſätze des charakteriſtiſchen Stils im rein idealen des klaſſiſchen Altertums iſt die Nachwirkung des letzteren auf jenen, woraus ein Gegenſatz und Kampf der Prinzipien erwachſen iſt, der auf keinem Boden ſo ſichtbar, bewußt und belebend auftritt wie auf dem dramatiſchen. Derſelbe fällt teils mit dem Unterſchiede der romaniſchen und germaniſchen Nationalität zuſammen, teils wiederholt er ſich innerhalb der Poeſie jeder von beiden, doch ungleich kräftiger in der germaniſchen, welche wie keine andere berufen iſt, die Aufgabe der Verſöhnung beider Stile mit Übergewicht des charakteriſtiſchen zu löſen.

Die Erläuterung mag diesmal den Schluß des Paragraphen heraufnehmen und von da aus die vorangehenden Sätze ins Licht ſtellen. Unſere Aufgabe iſt, wenn nicht die ganze leitende Idee unſerer Lehre von dem Leben der Kunſt unrichtig ſein ſoll, offenbar in das Wort zu faſſen: Shakeſpeares Stil, geläutert durch wahre, freie Aneignung des Antiken. Um dieſen Punkt oſzilliert die neuere dramatiſche Poeſie der Deutſchen, wie die neuere Malerei um eine höhere Vereinigung des deutſchen, niederländiſchen Stils mit dem Raphaeliſchen oder überhaupt italieniſchen. Goethe nimmt die Wen-

Digitized by Google

dung zum klaſſizierenden Stil in ſeinem Egmont; der naturaliſtiſche, charakteriſtiſche, in den ſeine Jugendpoeſie ſich geworfen, und der hohe, ideale ſind in dieſem Drama als zwei nicht wirklich verſchmolzene Elemente merklich zu unterſcheiden, wie oft eine Strecke weit die Waſſer zweier vereinigter Flüſſe. Von da an vertieft Goethe ſeine antik gefühlten Geſtalten durch moderne Humanität und deutſches Herz, aber er ſetzt ſie nicht in die konkrete Farbe der wirklichen Individualität und Naturwahrheit, ſchon darum nicht, weil es mehr Seelenbilder als männliche Charaktergeſtalten ſind. Eine ähnliche Schwankung wie im Egmont iſt in Schillers Wallenſtein; im Lager, in manchen Szenen und Zügen der beiden Piccolomini und des Schlußſtücks der Trilogie, die ſelbſt bis zum behaglichen Humor charakteriſtiſch ſind, in dem tiefen Gefühle, womit Phyſiognomie und Stimmung der Zeit erfaßt iſt, erkennt man Shakeſpeares Geiſt, aber im Kothurn des rhetoriſchen Pathos, in der Idealität, die in Charakterzeichnung und einzelner Darſtellung doch wieder eine Welt von Zügen der ſtrengeren geſchichtlich naturwahren Haltung fernhält, vor Allem in der Schickſals-Idee tritt doch mit Übergewicht die klaſſiſche Stiliſierung hervor. Von da an halten ſich Schillers Charaktere „in einer Mitte zwiſchen der typiſchen Art der Alten und der individuellen des Shakeſpeare", ſo ſagt Gervinus (Neuere Geſchichte der poetiſchen Nationalliteratur der Deutſchen T. 2 S. 506 Ausg. 1842), geht aber offenbar zu weit; denn man wird dies Wort, das eine ſo bedeutende Gedankenreihe eröffnet, nur auf einige derſelben, nicht auf alle anwenden dürfen. Die Schillerſche Charakterwelt iſt weit mehr antik ſentenziös, rhetoriſch und hochpathetiſch als Shakeſpeariſch naturwahr und in die Einzelzüge der Eigenheit hinausgeführt, es ſind weit mehr Typen als Individuen, er generaliſiert weit mehr, als er detailliert. Seine Schickſalsidee behielt immer einen Reſt ungelöſter Härte, der an die neidiſche Macht des altgriechiſchen Fatums erinnert. In der Braut von Meſſina nahm er förmlich dieſen Begriff auf und gab dadurch den Anſtoß zu den ſogenannten Schickſalstragödien, in welchen das Fatum nicht nur in antiker Weiſe ein Vorausgeſetztes, ſondern in graſſer Trivialität ſogar an ein beſtimmtes Datum, an ein beſtimmtes ſinnlich Einzelnes geknüpft iſt. Von dieſer Karikatur fern wollte Schiller ihm ſeine finſtere Majeſtät ſichern, jeden Schein abſchneiden, als gelte es im Tragiſchen bloß der Erhabenheit des menſchlichen Subjekts; er erkannte nicht, daß die

Digitized by Google

absolute Erhabenheit des Schicksals sich nur vertieft, wenn es als immanentes Gesetz aus den Charakteren und der Handlung entwickelt wird, aber nach jener Seite ist doch Wahrheit und wirkliche Größe in seiner Schicksalsidee; bei einem Müllner und Grillparzer schlug diese ins Lächerliche um. — Wir erwarten noch den klassisch gereinigten deutschen Shakespeare. Eine absolute Vereinigung der Stilgegensätze gibt es freilich nicht, soll es nicht geben, die Geschichte der Kunst ist ja gerade die Geschichte ihres Kampfes, und wir haben hier ihre Beleuchtung vorangeschickt, um darauf einen bleibenden Unterschied zu gründen, der sich durch die folgenden stehenden Einteilungen hindurchzieht; aber ein relativ Höchstes der Vereinigung mit reicher Umgebung von Modifikationen und Mischungsverhältnissen muß der Begriff sein, nach welchem wir steuern. Keiner Nationalität kann diese Aufgabe so gesetzt sein wie der germanischen; ihr angelsächsischer Stamm, in England mit dem feurigeren normannischen gemischt, hat das wunderbare, aber noch mit nordischer Formlosigkeit behaftete Muster in Shakespeare dem deutschen hingestellt, das er mit dem andern ewigen Muster, dem klassischen, zusammenfassen soll. — Das Drama der romanischen Völker nun stellt ein überleitendes Band zwischen dem letzteren und der ganzen Aufgabe dar. Sie hängen durch Abstammung und Kultur alle noch in der klassischen Tradition, so verschieden sie dieselbe durch ihre Besonderheit und moderne Bildung auch gefärbt haben, und das entscheidende Zeichen davon ist, daß sie Shakespeare mit seinen Kontrasten im tief individuell gesättigten Stile niemals ganz verstanden haben, verstehen können. Das spanische Drama stellt seine Menschen, die durchaus mehr Stände, Temperamente, Leidenschaften als Individuen sind, unter die Wunder eines Himmels, zu dem sie sich durch das Aufgeben dessen, was eben den wirklichen Inhalt des Charakters und Dramas ausmacht, in mystischer Auflösung erheben sollen, oder spannt sie, in der weltlichen Sphäre, in einen Kodex konventioneller Begriffe der Ehre, Liebe, Ergebung des Untertanen ein, der die leidenschaftlichsten Konflikte zur Folge hat, aber der konkreten menschlichen Wahrheit entbehrt. Dieses Drama ist in all seiner Pracht eine Spezialität, der antiken Anschauung aber verwandt durch den Charakter des Gegebenen und Vorausgesetzten, den, wie dort das Schicksal, hier die Welt hat, in die der dramatische Mensch gestellt wird, und durch die, obwohl farbigere, doch typische Behandlung seiner Persönlichkeit. Das fran-

Digitized by Google

zösische Drama nannte sich in der Blütezeit selbst das klassische. Seinem innern Geiste nach, dem Geiste der Hofetikette, der kalten rhetorischen Antitheſen war es dem Klassischen so fremd als möglich und doch durch seine negativen Eigenschaften dem formlosen Geiste des Nordens eine Schule der Zucht (vgl. § 476), ein Muster, worin das wahre Muster zwar frostig entstellt war, aber ein notwendiges Mittleres, dessen unfreie Nachahmung der freien Aneignung des echten Klassischen, das man noch nicht verstand, vorangehen sollte. Es ist ein ähnlicher Gang wie die verschiedenen Stufen des Klassizismus in der neueren Geschichte der Malerei (§ 737 ff.). — Im Lustspiel hat das spanische Drama, abgesehen von den eigentlichen, stehenden Masken, die Charaktere immer maskenhaft behandelt, immer mehr komische Typen als Individuen gehabt und das Gewicht auf die Komik der Fabel, auf die Intrige gelegt. Es verhält sich mit dem französischen, so bedeutend und fruchtbar seit Molière der Geist der Nation in diesem Gebiete sich erwiesen hat, nicht anders: der feinste Witz in der Handlung und keine humoristische Tiefe und Individualität in den Charakteren, so ergötzlich sie auch als generelle Figuren sein mögen. Es ist im Wesentlichen immer die ins Moderne übersetzte römische Komödie. — Das italienische Drama ist dem französischen gefolgt. Was in diesen Literaturen durch Einflüsse des bürgerlichen, sozialen Dramas, das von England ausging, durch Diderot die erste Nachahmung fand, in Deutschland aufkam und dann nach Frankreich zurückwirkte, was ferner durch Einflüsse der deutschen romantischen Schule entstanden ist, verfolgen wir hier nicht weiter: es sind Schritte zum charakteristischen, naturwahren Stile mit starker Neigung zum falschen Effekt und zum Grassen; die höchste Aufgabe dieses Stils, die Tiefe der Individualisierung, blieb, wie gesagt, den Deutschen als Aufgabe vorbehalten.

§ 909

Der Stilunterschied bildet eines der Momente für die allgemeine Einteilung des Drama. Der oberste, durchgreifende Gegensatz aber ist der des Tragischen und Komischen. Glückliche Lösung tragischer Konflikte begründete keine eigene Form, sondern das Drama solchen Inhalts fällt je nach Stoff

Digitized by Google

und Behandlung in das eine oder andere dieser zwei Gebiete. Die verschiedenen Formen des Tragischen und Komischen treten als eines der Motive für die Unter-Einteilung auf.

Wir haben der festen, stehenden Einteilung der Formen des Drama eine historische Beleuchtung der Stilprinzipien vorangeschickt, die jedoch mit der Aufzeigung eines bleibenden Gegensatzes schloß und dieser wird denn weiterhin als einer der Einteilungsgründe auftreten. Es bedarf aber keiner Nachweisung mehr, daß im Gebiete des Drama das Tragische und Komische den entscheidenden, höchsten Einteilungsgrund abgibt, wir verweisen auf §§ 540, 1, 864, 899, 900; es kann sich nur fragen, ob nicht eine dritte Gattung aufgestellt werden müsse, worin dieser Gegensatz aufgelöst sei. Als eine solche hat man das Drama mit glücklichem Ausgang anfgeführt, wofür wir den Namen Schauspiel kaum brauchen können, weil er sich einmal faktisch für eine bestimmte geschichtliche Form, und zwar eine zweifelhafte, nämlich das bürgerliche Rührstück, fixiert hat. Man erkennt nun aber sogleich, daß dieser Begriff sich nicht dem der Tragödie und Komödie logisch koordinieren kann, so daß man etwa an ein Mittleres zwischen Ernst und Komik zu denken hätte, was in der frohen Stimmung des heiteren Ausgangs enthalten wäre. Die Stimmung des Glücklichen und die komische sind keine Begriffe, die unter Eine Kategorie fallen. Jene kann in diese übergehen, dann begründet sie, wenn es sich nicht bloß von einer mäßigen, vereinzelten Einmischung des Komischen in das Tragische, wie sie überhaupt dem charakteristischen Stile natürlich ist, sondern von einer starken, zur Herrschaft gelangenden handelt, eine Komödie, sie muß aber diesen Übergang nicht nehmen, und ein Drama, das vorherrschend ein Bild von ernstem Kampf, Schuld und Leiden darstellt, gehört, mag auch dies Leiden vorübergehend und der Schluß glücklich sein, zur Tragödie: es ist nichts Anderes als das positiv Tragische, dessen Sinn und Wert in § 128 erörtert ist, in der Form des Drama realisiert. Es handelt sich einfach um die zwei Glieder jenes Dualismus, der durch alles Erhabene geht und im Tragischen seine höchste Bedeutung hat. Wir wiederholen den Satz aus jenem Paragraphen, daß die negative Form die reinere und bedeutendere, die positive aber, d. h. die Darstellung schwerer und ernster Konflikte mit glücklichem Ausgang, die schwächere ist, weil sie immer noch

Digitized by Google

einen Schein übrigläßt, als gelte es die Verherrlichung des subjektiv Erhabenen. Dieſen Schein zu vermeiden, muß der ganze Akzent darauf gelegt werden, daß nicht menſchliches Verdienſt ſeine Genugtuung erhalte, ſondern daß ihm nach tiefem Leiden, das mit irgendeiner Schuld zuſammenhängt, womit edles Streben ſich getrübt hat, von der abſoluten Macht der Weltordnung vergönnt ſei, ſeinen Zweck ſiegreich durchzuführen. Je ſchwächer nun das erſte Moment in dieſer Bewegung iſt, d. h. je weniger tief und furchtbar der Konflikt und die Schwere der Prüfung, deſto näher liegt es allerdings, daß der glückliche Schluß in der Grundſtimmung antizipiert wird und dieſe aus der nur freien und freudigen in die komiſche ſich umſetzt. Das Mittelglied iſt, daß die Froheit auch die ſubjektive Willkür, das abſolute Leichtnehmen alles Inhalts entbindet. Dann entſteht eine Form, die, wie geſagt, zwar nicht als dritte neben Tragödie und Komödie ſteht, aber eine Art der letzteren bildet, welche etwas von der erſteren hat: die Komödie mit ernſtem Mittelpunkt. Die Sache iſt damit allerdings noch nicht erſchöpft, das Weitere gehört in die Unter-Einteilung der zwei Hauptgattungen, wo die verſchiedenen Formen des Tragiſchen und Komiſchen als Motive einer engeren Unterſcheidung hervortreten.

§ 910

Für die Tragödie bildet den nächſten Einteilungsgrund der Unterſchied des Stoffes. Derſelbe iſt entweder ſagenhaft heroiſch oder hiſtoriſch politiſch, wo denn prinzipielle Umwälzungen des Beſtehenden durch gewaltige Charaktere den der Dichtungsart entſprechendſten Inhalt darbieten, oder er gehört dem bürgerlichen und Privatleben an. Hiſtoriſch politiſcher Hintergrund hebt die letztere Sphäre in die Nähe der erſteren.

Es verſteht ſich, daß die Einteilung nach dem Stoffe nicht erſchöpfend iſt; die Einteilungsgründe ſind nacheinander aufzuſtellen und dann ihre Konvergenzen und Divergenzen aufzuzeigen. — Wir haben ſchon in § 907 geſagt und in der Anmerkung weiter ausgeführt, daß das moderne Drama die ſagenhaft heroiſchen Stoffe mit dem oft von uns hervorgehobenen großen Vorteile, den ſie bringen, nicht aufzugeben hat. Es bedarf alſo keines weiteren Wortes, um zu rechtfertigen, daß wir

Digitized by Google

dieſe Sphäre als Glied einer bleibenden Einteilung aufführen. Der eigentliche, heimiſche Boden des modernen Dramas ſind aber natürlich die hellen Epochen der Geſchichte; die Arbeit iſt unendlich ſchwerer, der Fehlgriff der Stoffwahl, die Überwältigung durch den maſſenhaften, von der Sage nicht vereinfachten Gegenſtand, daher die Verirrung in die Breite des Epiſchen liegt nahe genug, allein alle moderne Kunſt hat die Aufgabe, zur urſprünglichen Stoffwelt ſich zurückzuwenden und den ſchweren Kampf ohne die hilfreiche Vorarbeit der allgemeinen Phantaſie auf ſich zu nehmen. Von der einen Seite betrachtet ſind Stoffe aus der alten Geſchichte günſtiger. Die Welt iſt eine einfachere, klarere, ſchon durch die größere Ferne der Zeit mehr idealiſierte. Der alte Orient enthält noch manchen ungehobenen Schatz, namentlich iſt Herodot noch zu wenig benützt. Ganz modernes Bewußtſein, tiefe und raffinierte Konflikte des Herzens und Weltſchmerz in altteſtamentliche Stoffe zwängen iſt eine der Verkehrtheiten unſerer Zeit. Einen größeren Reichtum echt dramatiſcher Stoffe bringt natürlich die klaſſiſche, die griechiſche und römiſche Geſchichte dem Dichter entgegen. Er findet hier neben ſolchen Zuſtänden, Begebenheiten, Charakteren, die unzweifelhaft mehr epiſcher Stoff ſind, die prinzipiellen Kämpfe, die das Drama verlangt, die radikalen Charaktere, welche mit hellem Bewußtſein eine beſtehende Ordnung ſtürzen und tragiſch untergehen. Wie glücklich hat Shakeſpeare im Coriolan, im Cäſar gegriffen! Dagegen haben die antiken Stoffe den Nachteil, daß die Charaktere und Kulturformen für das Drama zu typiſch einfach ſind. Im Mittelalter iſt es umgekehrt; dieſe ſind koloriert, aber die ſittlichen Kräfte handeln zu dunkel und unbewußt. Dies iſt beſonders der Fall in dem wilden und blutigen Auflöſungskampfe des Feudalſtaats, wie er namentlich in England ſo belehrend über das innerſte Weſen und der notwendige Gang dieſer Zuſtände ſich entwickelt hat: ein ebenſo gewaltiger als durch ſeine Maſſenhaftigkeit und Roheit ſchwieriger Stoff, dem Shakeſpeare trotz allen zugegebenen Mängeln jenes Zyklus doch die tragiſche Idealität abgewonnen hat, daß die rauhen Kräfte als die verſtockten Werkzeuge eines ungeheuern Schickſals erſcheinen und ſo ihren Gipfel in der dämoniſchen Geſtalt Richards III. finden, in welchem ihre ganze Wildheit ſich zum gründlich Böſen anſammelt, hiemit aber auch ſich zerſtört und der neuen Staatsordnung Platz ſchafft. Einen klaren Prinzipienkampf ſtellt der

Digitized by Google

Kampf des Papsttums und Kaisertums dar, es fehlt ihm aber im Einzelnen und Ganzen doch zu sehr an wirksamen Schlußpunkten. Der günstigste Stoff der Tragödie liegt offenbar in den großen Gärungsmomenten der neueren Zeit; die radikal einschneidenden Naturen sind häufiger und handeln nicht nur mit hellem Bewußtsein, sondern haben auch das tiefer in sich konzentrierte, der Einfachheit typischer Objektivität entwachsene Leben, dessen das Drama bedarf. Als Goethe und Schiller nach Egmont, Fiesko, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart griffen, zeigten sie dem neueren Drama den richtigen Weg (vgl. Gervinus a. a. O. S. 492, 493). Allerdings werden, je näher die moderne Zeit rückt, die Kulturformen um so ungünstiger, doch lockert sich in den Tagen der Auflösung und Prinzipienkämpfe auch die prosaische Ordnung der Dinge.

In der dritten Sphäre soll durch den Ausdruck: bürgerliches und Privatleben derjenige Stoff, der soziale Fragen, Konflikte, die sich um die Einrichtung der Gesellschaft drehen, als dramatischen Inhalt mit sich bringt, von dem reinmenschlichen unterschieden werden, dessen Interesse in den großen Empfindungsmotiven der Liebe, der Pietät, der Freundschaft liegt. Wir kommen auf diesen Punkt bei der Unterscheidung von Prinzipien- und Charaktertragödie zurück. Im ungenaueren, gewöhnlichen Sprachgebrauche nennt man das ganze Gebiet das bürgerliche Drama. Beiderlei Stoffe haben nicht die monumentale Großheit wie jene ersteren; sie nähern sich aber derselben, wenn das Geschichtliche, Öffentliche so den Hintergrund bildet wie in Romeo und Julie, im Othello. Es ist die ähnliche Erhöhung, wie sie W. Scott dem Romane, Goethe in Hermann und Dorothea der Idylle gegeben hat. Der Dichter wird hier meist aus zufälliger Kunde oder aus poetischer Überlieferung, namentlich Novellen schöpfen. — Der Begriff des Historischen steht zu dem des Bürgerlichen und Privaten zunächst nicht im Verhältnis einer logischen Unterscheidung; doch erhellt, daß es sich dort um die großen Gegenstände handelt, welche die Geschichte mit Notwendigkeit aufzeichnet, hier aber um Solches, was sie je nach Umständen aufzeichnet oder nicht. Gegen völlig freie Erfindung brauchen wir uns nach dem, was die Lehre von der Phantasie aufgestellt hat, nicht mehr auszusprechen; dagegen kann die Erfindung ganz wohl von einem kleinen Punkte ausgehen, der in der vollständig entworfenen Handlung nur einen untergeordneten Teil bildet (vgl. § 393 Anm. 1).

Digitized by Google

§ 911

Das zweite Einteilungs-Moment liegt in dem Unterschiede der Seite, von welcher der Stoff aufgefaßt wird. Der Dichter legt das größere Gewicht entweder auf den Konflikt der ethischen Grundmotive an sich oder auf das Bild des Charakters und der Sitte. Der Gegensatz von Prinzipien-Tragödie und Charakter- (Sitten-) Tragödie, der hiedurch entsteht, kommt zurück auf die Unterscheidung im Tragischen (§§ 131 ff., 135 ff.). Derselbe kann jedoch nur ein relativer sein. Die zweite Art teilt sich wieder nach § 105 ff. in ein Drama der Leidenschaft, namentlich der Liebe, des bösen und des guten Willens.

Was Hettner (a. a. O. S. 38) Prinzipientragödie nennt, ist nach unserer Unterscheidung in der Lehre vom Tragischen die Tragödie des sittlichen Konflikts, und was er Charaktertragödie nennt, Tragödie der einfachen Schuld; es ist aber zweckmäßig, im konkreten Gebiete jene einfacher bezeichnenden Namen zu brauchen. Es handelt sich hier von einer wichtigen Unterscheidung, die aber durchaus nur relativ sein kann; würde sie absolut genommen, so wäre entweder der Satz umgestoßen, daß im Drama nicht der Charakter, sondern die Handlung das Wesentliche ist, oder umgekehrt: es würden sich Konflikte bekämpfen, die wie Platonische Ideen als Wesen für sich in der Luft schwebten. Die Prinzipientragödie ruht auf Konflikten, die nach der Trennung, die in den menschlichen Dingen das ewig Zusammengehörige erfährt, wirklich unversöhnlich sind, aber die Einseitigkeit der Trennung muß in schroffen und heftigen Charakteren ihre lebendige Realität haben, so daß der Eindruck bleibt, bei größerer Nachgiebigkeit würde allerdings der Konflikt sich schmerzloser lösen, nur fiele dann eben die Kraft der Einseitigkeit in den Charakteren und die Lösung wäre eine matte, schlaffe. Die klassische Mustertragödie des Konflikts, die Antigone des Sophokles, kann daher allerdings auch so gefaßt werden, daß die Starrheit und Heftigkeit der beiden Hauptpersonen die Angel der Handlung sei und daß wir aus dem Schlusse die große Lehre von der Mäßigung zu ziehen haben, aber es ist dies nicht die ganze Erklärung, sondern nur Hervorhebung ihres einen, hier des untergeordneten Moments. So sind in Shakespeares Julius Cäsar die Charak-

Digitized by Google

tere typisch einfacher als in irgendeinem andern Drama Shakespeares, schlicht erhabene Träger der sich bekämpfenden Ideen der Republik und Monarchie, das Gewicht fällt auf diese, aber der Ideenkampf ist doch wesentlich lebendiger Personenkampf. Der Charaktertragödie darf umgekehrt, obwohl das Gewicht auf die andere Seite gelegt ist, ein Pathos von allgemeiner, objektiver Wahrheit nicht fehlen. Nach der Auffassung von Gervinus, der das tragische Ende durchaus nur aus dem Übersturz heftiger Leidenschaft ableitet (Shakespeare B. 4 S. 380 ff.), gäbe es nicht bloß nur eine Charaktertragödie, sondern auch nur eine solche, die keine Allgemeinheit enthält als die Lehre von der Pflicht der Mäßigung, die als ein abstrakter Satz der Moral nie einen großen poetischen Inhalt begründen kann. So predigt Gervinus dem Romeo Mäßigung, wohl mit Recht, Lorenzo tut es auch; wäre Romeo aber besonnen, so wäre er kein liebender Jüngling und wäre im Drama nicht die Liebe in ihrem ganzen Feuer, ihrer ganzen Unendlichkeit dargestellt; ein andermal mag man bedenken, daß es noch andere Dinge auf der Welt gibt, Rücksichten, Pflichten; hier aber, diesmal gilt es der Göttlichkeit der Liebe, diesmal muß sie absolut dastehen, eine ideale Leidenschaft; die Welt außer ihr besteht auch jetzt und es wäre Pflicht des Liebenden, sie nüchterner zu berücksichtigen; es ist Schuld und nicht Schuld, daß Romeo es in rascher Übereilung unterläßt; in dieses Zwielicht mitten hinein stellt sich die Tragödie. Alles aus der bloßen Individualität und der Natur des menschlichen Herzens entwickeln heißt der Tragödie sowohl das wahrhaft Allgemeine als das wahrhaft Konkrete nehmen. Selbst wilde und rohe Charaktere dienen, das muß uns der Dichter zeigen, einem geschichtlichen Gesetze, selbst ein Richard III. ist Werkzeug eines solchen, Macbeths mörderischer Ehrgeiz ist Verkehrung des moralischen Anrechts heroischer Größe und hohen Geistes an die Krone, und Wallenstein führt den Anspruch des genialen Feldherrn auf unbegrenzte Vollmacht in Kampf gegen das Recht der kaiserlichen Macht, das aber durch kleinliche Überwachung zum halben Unrechte geworden ist. Kurz, das Pathos muß immer objektive Allgemeingültigkeit haben, das Gewicht der Behandlung kann aber mehr auf diese oder mehr auf das subjektive Leben des Pathos im Charakter fallen. Im letzteren Falle wird allerdings immer die Spannung gegenüberstehender Rechte weniger notwendig und unvermeidlich erscheinen, und dies ist es, was in § 131 ff.

Digitized by Google

das Tragiſche der einfachen Schuld heißt. — Die Charaktertragödie nun wird mehr oder weniger von der ſtrafferen Zuſammenfaſſung eines Pathos in der energievollen Hauptgeſtalt hinausweiſen auf die ſittlichen Geſamtzuſtände geſellſchaftlicher Kreiſe; je mehr dies der Fall iſt, deſto mehr wird das Charakterdrama zum Sittenbilde. Dies geſchieht im edelſten und höchſten Sinne, wenn das Gewicht auf das Beſtehen und Wachſen der reinſten Humanität gelegt wird wie in Goethes idealen Sittengemälden Iphigenie und Taſſo; das tragiſche Schickſal geiſtiger Naturen, wie Philoſophen, Künſtler, Dichter, gehört in dieſes rein menſchliche Gebiet, doch nehmen wir unſer Bedenken gegen ſolche Stoffe nicht zurück. Ein trivialeres Sittenbild, dem holländiſchen Genregemälde ähnlich, eine ſchwungloſe Darſtellung des Familien- und Ständelebens war das bürgerliche Drama der Leſſingiſch-Iffländiſchen Zeit. Man könnte dieſe ſittenbildliche Wendung der Charaktertragödie nach Ariſtoteles (Poetik Kap. 18) die ethiſche nennen, wiewohl er nicht ganz denſelben Begriff mit dem Worte verbindet, ſondern mehr ein Gemälde paſſiver Seelenzuſtände im Auge hat gegenüber der ſtarken, heroiſchen Leidenſchaft, die den Inhalt der Art der Tragödie bildet, welche er die pathetiſche nennt. Was wir unter Charakter im ſtrikten Sinne des Wortes verſtehen, iſt allerdings auch in der letzteren Art nicht befaßt, denn es iſt ein moderner Begriff. — Zur weiteren Einteilung der Charaktertragödie ziehen wir aus dem erſten Teile die dort unterſchiedenen Formen des ſubjektiv Erhabenen herauf. Demnach wäre die erſte Form die Tragödie der *Leidenſchaft*. Sie unterſcheidet ſich von den andern dadurch, daß die Leidenſchaft mit reifem und geſchloſſenem Charakter zwar zuſammentreffen kann, aber nicht muß. Das Pathos der Liebe, ein Hauptmotiv im modernen Drama, wie dies im Weſen des modernen Ideals begründet liegt, fordert jugendliche Naturen, die noch nicht zum Charakter geſchmiedet ſein können, das Pathos der verletzten Familienpietät findet im König Lear einen Greis, der hohe Eigenſchaften, aber nicht Charakter im engeren Sinne des Wortes hat; dagegen vergiftet die Eiferſucht im Othello einen Charakter, der wirklich zur vollen Reife gelangt iſt. Die Tragödie der Leidenſchaft wird häufig zugleich Sittenbild im kräftigſten Sinne des Worts; ſo ſehen wir im König Lear eine ganze Generation entartet. Die Tragödie des *Böſen* hat Shakeſpeare geſchaffen; was auch immer nach ihm in

Digitized by Google

dieſer Richtung noch entſtanden iſt oder entſtehen mag: Richard III. und Macbeth (der aber noch andere Seiten hat, die in andern Zuſammenhang gehören,) ſind einzelne Werke, die den abſoluten Wert von Gattungen haben. Daß und wie die Tragödie des Böſen und der Leidenſchaft ſich naturgemäß verbindet, zeigt Othello und Lear. Die Tragödie des guten Willens iſt natürlich nicht ein Bild der fleckenloſen Tugend, ſondern des edlen Strebens und Wirkens mit Schuld, wenigſtens nicht ohne innern Kampf, wie ihn Goethes Iphigenie gegen die Verſuchung zur Lüge und zum Undank beſteht. Dieſe Gattung iſt jedoch in der echten Poeſie ſchwach vertreten, weil es ſehr ſchwer iſt, reine Charaktere zu behandeln, ohne ihnen den Schatten zu entziehen, den das Tragiſche fordert, und ſehr leicht, in ein Gemälde der platten Rechtſchaffenheit nnd das falſche Bild des Tragiſchen zu verfallen, wie dies im bürgerlich rührenden Schauſpiele der Fall war.

Es entſteht die Frage, ob nicht noch eine weitere Form aufzuſtellen ſei, nämlich eine Tragödie des Bewußtſeins. Im Macbeth fällt ſchließlich das ſtärkſte Gewicht auf das Gewiſſen, ſeine Phänomene, Bewegungen, Geſchichte; im Hamlet liegt es von Anfang bis Ende auf der Reflexion, die den Willen nicht zum Handeln kommen läßt. Es iſt aber bedenklich, eine eigene Klaſſe ſolchen Inhalts einzuführen; man kann nur ſagen: es gibt Dramen, in welchen der Haupt-Akzent ſo eben aus der Handlung und dem Tatſächlichen ſich herauszieht und auf die innerlichen Kämpfe legt; wo aber dieſe zum ganzen Inhalt werden, da ſind ſie theoretiſch und ſolche Werke, wie Goethes Fauſt, behalten ihren unendlichen Wert, ſind aber ſchwebende Formen, die zu wenig Handlung und feſten Körper haben, um eigentliche Dramen genannt zu werden.

Wir haben die neuere Schickſalstragödie als eine Verirrung erwähnt. Iſt es aber nicht logiſch gefordert, daß auch eine Form unterſchieden werde, die dieſen Namen ohne Tadel trägt? Wenn nach der Seite der Auffaſſung eingeteilt und danach eine Prinzipien- und Charaktertragödie unterſchieden wird, ſo ſcheint ein dritter Fall überſehen, wo das Hauptgewicht auf den tragiſchen Gang der Handlung fällt. Die Alten hatten eine ſolche Gattung; Ariſtoteles (a. a. O.) nennt ſie die verwickelte und erklärt dies dahin, daß hier das Ganze in Erkennung und Umſchwung beſtehe. Der König Ödipus iſt das reinſte Bild derſelben. Allein dieſelbe kann nur in der Poeſie des klaſſiſchen

Digitized by Google

Altertums auftreten, und zwar deswegen, weil nur dieſe ein vorausgeſetztes, neidiſch auflauerndes, nicht aus den Handlungen der Menſchen ſich entwickelndes Schickſal kennt. Was den Griechen normal war, iſt uns abnorm, daher iſt eine moderne Schickſals-Tragödie eine ſchlechte Tragödie. Anders verhält es ſich, wie wir ſehen werden, in der Komödie; hier kann der Gang, die Verwicklung, die Bewegung zum Schluſſe ſo das Übergewicht über das komiſche Pathos und die Charaktere haben, daß darauf eine durchgreifende Einteilung zu gründen iſt.

§ 912

Der Unterſchied der Auffaſſung verhält ſich zu dem des Stoffes ſo, daß am beſtimmteſten der hiſtoriſch politiſche Schauplatz die Bedingung zu der Prinzipien-Tragödie enthält, wogegen der ſagenhaft heroiſche und der bürgerliche das Privatleben mehr auf das Charakter- und Sitten-Drama führt; jedoch beides keineswegs ausſchließlich, denn im bürgerlichen Gebiete treten Konflikte tiefer und allgemeiner Art auf, welche die ſoziale Prinzipien-Tragödie begründen, im hiſtoriſch politiſchen kann ſich der Nachdruck doch dem Charakter zuwenden und das ſagenhaft heroiſche lädt zu einem gewiſſen Gleichgewichte von Prinzipien- und Charakter- (oder Sitten-) Tragödie ein.

Daß der hiſtoriſch politiſche Stoff am entſchiedenſten zur Prinzipien-Tragödie führt, bedarf keines Beweiſes; dagegen arbeitet die umbildende Sage aus den Ereigniſſen und Taten eines noch unbefeſtigten öffentlichen Lebens das allgemein Menſchliche heraus; es iſt in den klaſſiſchen Tragödien, im Lear, Macbeth, Hamlet nicht gleichgültig, daß es ſich um Heroen, Fürſten, Völker, Staaten handelt, das menſchliche Pathos gewinnt andere Bedeutung auf dieſer monumentalen Höhe, aber den Mittelpunkt bildet doch nicht ein Kampf zwiſchen einer beſtehenden politiſchen Ordnung und einer Idee, die ſie zu ſtürzen, organiſch umzugeſtalten ſtrebt, ſondern Charakter, Grundempfindungen des menſchlichen Lebens, innere Zuſtände des Gemüts, Sitten. Die Stoffe der bürgerlichen Geſellſchaft haben wir in § 910, Anm., von denen des Privatlebens dadurch unterſchieden, daß ſie ſoziale Fragen

Digitized by Google

enthalten. Doch führt dies noch nicht unmittelbar zu der Prinzipien-Tragödie; auch so kann der Nachdruck auf Leidenschaft und Charakter liegen, und daß ebendies der Sphäre des engeren Privatlebens natürlich ist, erhellt von selbst. Allein diese Sätze gelten keineswegs unbedingt. Daß der historisch politische Schauplatz je nach seiner Beschaffenheit auch zur Charakter-Tragödie führt, beweist Shakespeares Coriolan, Antonius und Kleopatra, Heinrich V. Weichen und passiven Naturen, leidenden Frauen, wenn sie Hauptpersonen sind, ist tragische Würde nur dadurch zu geben, daß ihnen um so mehr menschliche Teilnahme gesichert wird; so neigen sich Shakespeares Richard II. und Schillers Maria Stuart von prinzipiell politischen zu Charakter- und Sitten-Tragödien. Die schneidenden Konflikte der bürgerlichen Gesellschaft führen nicht notwendig, aber doch entschieden drängend zu einer Behandlung, welche das Interesse an den prinzipiellen Konflikten des Rechts, des Herzens, der Ehre, des Anspruchs auf Glück und Besitz mit festgewurzelten Vorurteilen der Gesellschaft, Einrichtungen, Vorrechten, Ständeunterschieden stärker betont als das Interesse an den Charakteren und Leidenschaften: eine Form, die in der modernen Zeit zu großer Bedeutung berufen ist. Schiller erhob das bürgerliche Charakterstück durch „Kabale und Liebe" in diese Sphäre. Daß wir die Absichtlichkeit der eigentlichen Tendenz auch hier, wo sie am nächsten liegt, aus der wahren Poesie wegweisen, folgt aus allen Vordersätzen des Systems. Hettner (a. a. O. S. 86 ff.) nennt diese Gattung das Drama der Verhältnisse und will strenge zwischen Konflikten mit vorübergehenden Vorurteilen, Einrichtungen der Gesellschaft und mit bleibenden unterscheiden. Allein die Grenze ist kaum zu ziehen; der menschliche Geist schafft sich in der Gesellschaft immer neue Formen und verhärtet sich dann in ihnen, so daß sie zur Grausamkeit werden, bis er sie endlich stürzt; mag je für die Gegenwart auch eine solche Form ganz veraltet sein, so erkennen wir doch darin ein Bild derselben Verhärtung, die in anderen Formen auch heute da ist und stets wiederkehrt, und das allgemeine, bleibend menschliche Interesse wird daher nicht fehlen, wenn nur nicht ganz zufällige und unserem Bewußtsein, unserer Kultur allzufern liegende Kollisionen statt tiefwurzelnder behandelt werden. — Die Tragödie des engeren Privatlebens endlich kann sie doch auch zur Hervorstellung des Prinzipiellen hinneigen, wenn z. B. in Kollisionen wie zwischen Liebe und Ehre, Liebe und

Digitized by Google

Kindespflicht das Gewicht von der besondern Färbung der Charaktere mehr auf das allgemein Sittliche verlegt ist.

§ 913

Die klassisch ideale Stilrichtung steht in natürlichem Anziehungsverhältnis zu den sagenhaft heroischen und historisch politischen Stoffen, die naturalistische und individualisierende zu denen des bürgerlichen und Privatlebens. Allein auch dies Verhältnis ist kein ausschließliches; insbesondere ist im letzteren Stil eine dem idealen Schwunge des ersteren bei allem Gegensatze tief verwandte oder durch Aneignung desselben erhöhte Form von einer im engeren Sinne naturalistischen zu unterscheiden, die sich zu den Stoffgebieten so verhalten, daß jene auch den großen Gegenständen der zwei ersten, diese nur den weniger erhabenen der andern Sphären angemessen ist.

Die Stilfrage, deren geschichtliche Beleuchtung wir vorangeschickt haben, tritt also jetzt als ein Moment in der Einteilung der Formen ein. Der erste Satz des Paragraphen bedarf keiner Erörterung und wir wenden uns sogleich zu dem tiefen Unterschiede innerhalb des charakteristischen Stils, den der Schlußsatz zugleich mit seiner Beziehung zu den Stoffgebieten hervorhebt. Es ist klar, daß unter der Gestalt dieses Stils, die als eine bei allem Gegensatze doch dem klassisch idealen tief verwandte bezeichnet wird, der Shakespearische verstanden ist. Er steht auf schroff gegenüberliegendem Gipfel und trägt doch einen Kothurn, der ihn den Griechen ganz ebenbürtig macht. Er kann und soll sich aber, wie wir gesehen haben, mit dem Formgefühle des klassischen verbinden, noch inniger als bei Schiller und Goethe. Dieser geläuterte germanisch charakteristische Stil gehört nun ganz den historisch-politischen Stoffen; er kann sich aber auch den Stoffen des bürgerlichen und Privatlebens zuwenden, wie wir an dem reinen Sittenbilde, Goethes Tasso, sehen, worin der Umstand, daß der Schauplatz ein Hof ist, an dem Begriffe der Sphäre nichts verändert, denn mit der politischen Seite des fürstlichen Standes hat dies Drama nichts zu schaffen, nur mit der menschlich sozialen. Im Großen und

Digitized by Google

Ganzen aber, namentlich wenn es nicht durch ſolchen Hintergrund der edelſten Blüte der Humanität auf den Höhen der Geſellſchaft gehoben iſt, führt dies Gebiet allerdings ſo viel Nötigung mit ſich, in die realen, harten, ſelbſt proſaiſchen Lebensbedingungen tief einzugehen, daß hiedurch der charakteriſtiſche Stil im engeren Sinne der Naturwahrheit bedingt iſt und hiemit auch die proſaiſche Sprache.

§ 914

Sämtliche Stoffgebiete, Auffaſſungen und Stilrichtungen können ſich im negativ oder poſitiv Tragiſchen bewegen und es läßt ſich nur bedingt ausſprechen, daß der Schauplatz des bürgerlichen und Privatlebens im Allgemeinen mehr die zweite Form zu begründen geeignet ſei. Wichtig iſt neben der größeren oder minderen objektiven Härte des Konflikts der Unterſchied der Charaktere, indem der freiere, ſittlich harmoniſche das Mittel iſt, auch den ſchwereren Konflikt glücklich zu löſen. Je fühlbarer dieſer Schluß von Anfang an geſichert erſcheint, deſto ſtärkere Einmiſchung des Komiſchen iſt gerechtfertigt; womit aber auch der Übergang in die Komödie eintritt.

Es iſt wiederholt geſagt worden, daß ein Drama tragiſch zu nennen iſt, mag der Ausgang auch ein glücklicher ſein, wofern nur der endliche Sieg einer guten Sache als Werk einer Weltordnung ſich darſtellt, die den Helden durch Leiden führt, in denen er als ein nicht ſchuldloſes, vielmehr der Prüfung und Läuterung bedürftiges Werkzeug derſelben erſcheint. Es bleibt aber dennoch dabei, daß das negativ Tragiſche die wahrere, tiefere, bedeutendere Form iſt. Die Geſchichte hat Momente, wo ſie einer verſöhnten Weltanſchauung, dem Glauben an den Sieg des freien und guten Geiſtes ſchon durch den Stoff entgegenkommt; ein ſolcher Stoff iſt der des Wilhelm Tell. Allein die Dichtkunſt faßt die Geſchichte als bewegtes Ganzes auf, behält im Auge, daß es kein ruhendes Vollkommenes gibt, und premiert auf dieſem Standpunkte das negative Moment der Bewegung, den Kampf, worin jede einzelne Kraft im Leiden bekennen muß, daß ſie nicht rein, ſie nicht das Ganze iſt, und darum zieht ſie es vor, den ewig neuen Sieg

Digitized by Google

im ewigen Kampfe nur in der Perſpektive zu zeigen. Die dramatiſche Literatur hat daher nur wenige bedeutende Dramen mit glücklichem Ausgang aufzuweiſen. Daß die Sphäre der bürgerlichen Geſellſchaft und des Privatlebens zu einem ſolchen eher neige, läßt ſich nicht objektiv, ſondern nur ſubjektiv behaupten; d. h. ſofern die weniger heroiſch gehobene Stimmung dieſer Stoffe es mit ſich bringen mag, daß der Dichter den ſchneidenden Konflikten aus dem Wege geht, an denen es natürlich in beiden Gebieten nicht fehlt. Das im engeren Sinne ſogenannte Schauſpiel, das bürgerliche Rührſtück, bedurfte des glücklichen Schluſſes, nachdem es ſeinen Standpunkt in einer trivialen Anſicht von der göttlichen Gerechtigkeit genommen hatte, als wäre ſie juriſtiſche Belohnung und Beſtrafung (vgl. § 128 Anm. 2). Sie kannte keine wirkliche, notwendige Konflikte, dies und die ins Kleine malende Art des charakteriſtiſchen Stils war eigentlich komödiſch und es iſt nur Schade, daß ſo viel Gutes, wie es ſich in jener Literatur findet, nicht im Zuſammenhange von Komödien ſteht. In ſeinem „Nathan" vergißt Leſſing, welchen ſchweren Konflikt zwiſchen dem Fanatismus des Chriſtentums und der reinen Humanität er angelegt hat, und ſchließt die Handlung ſchlecht im Sinne des bürgerlichen Familienſtücks. Der Patriarch mußte zum Äußerſten ſchreiten, der Templer in einem ſpannenden Momente furchtbarer Gefahr als Retter Nathans auftreten und dadurch ſeine Erhebung aus dem Dunkel des Vorurteils vollenden; dann möchte dieſes Drama immer glücklich ſchließen, nur nicht mit einer Erkennung, worin Liebende zu Geſchwiſtern werden müſſen. Es iſt hier vor Allem der freie, klare, harmoniſche Charakter des Nathan, der ein poſitives Ende fordert; ſo in Goethes „Iphigenie" der Charakter der Heldin, von deſſen himmliſcher Reinheit heilende, ſittliche Wirkungen nach allen Seiten ausgehen, ſo Heinrich V. in Shakeſpeares Drama, ein Held, der von Anfang an gegen H. Percy die lichte, elaſtiſche, freie, zum Sieg über ſich und dunkle, blinde, wilde Kräfte berufene Kraft darſtellt. Die Charakterauffaſſung iſt die eine der ſpezielleren Grundbedingungen glücklichen Ausgangs; ſie kann mit der andern, der minder ſchneidenden Härte des Konflikts, Hand in Hand gehen oder, was jedoch natürlich das Seltnere iſt, in ſiegreichen Widerſpruch mit ſchroffem Konflikte treten. Zu den leichteren Konflikten gehört eine Situation wie die in Heinr. v. Kleiſts Prinzen Friederich von Homburg, es iſt der Widerſtreit zwiſchen Subordination im Krieg und

Digitized by Google

jugendlichem Heldenmut; er wird gelöst durch die schlichte Weisheit und Größe des Kurfürsten; dagegen in Goethes „Iphigenie" sehen wir eine Kollision von furchtbarer innerer Schwere, den Kampf zwischen Bruderliebe und zwischen der Pflicht der Dankbarkeit und Wahrhaftigkeit nur durch tiefes, inneres Ringen eines idealen weiblichen und humanen männlichen Charakters (des Thoas) sich lösen. — Wir kommen nun auf das zurück, was zu § 909 über den Eintritt des Komischen bei Anlegung auf glücklichen Schluß bemerkt ist. Shakespeare gibt der Gewißheit eines glücklichen Ausgangs, wo sie sich schon in der Anlage der Handlung ankündigt, immer die Folge, daß er das komische Element weit über den Grad verstärkt, den der charakteristische Stil auch im negativ Tragischen zuläßt, und zwar bis dahin, daß selbst „Heinrich V." eine Komödie hieße, wenn er seine Stelle nicht in einem Zusammenhang hätte, der den Namen historisches Drama begründet. Es wäre gut, wenn ihm mehr gefolgt würde, aber es verdient allerdings nicht durchaus Nachahmung, denn es muß ernsten Zusammenhang geben, der glücklichen Ausgang bedingt und doch gebietet, das Komische, mag es sich auch hervortun, zu mäßigen, ihm namentlich in der Nähe der schweren Entscheidungsmomente Schweigen zu gebieten; es muß namentlich dem direkt idealen Stile der modernen Dichtung unbenommen bleiben, eine lichte Weltanschauung in Dramen mit positiv tragischem Ausgang so niederzulegen, daß er dabei seine „folgerechte, Übereinstimmung liebende Denkart" (wenn sie nur übrigens nicht ungerecht urteilt, wie Goethe über die komischen Figuren in Romeo und Julie) behauptet.

§ 915

Die Komödie unterscheidet sich dem Stoffe nach wie die Tragödie in eine politische und eine solche, die im bürgerlichen und Privatleben spielt; die Natur des Komischen bringt es mit sich, daß die letzteren Sphären die dauernder und fruchtbarer angebauten sind und daß die Leidenschaft der Liebe den Mittelpunkt des Inhalts bildet. Das Mythische kann sich mit beiden Hauptgebieten verbinden, ist aber in der Komödie weit mehr Sache der freien Erfindung, als in der auf sagenhaft heroischem Grunde ruhenden Tragödie.

Digitized by Google

Die ausführliche Darstellung des Komischen nach allen seinen Momenten und Hauptformen, die im ersten Teile gegeben ist, enthebt uns der Obliegenheit, Allgemeines über das Wesen der Komödie vorauszuschicken. Auch dies ist schon nachgewiesen, daß das Wesen des Komischen in keiner Kunstform zu so voller und erschöpfender Gestalt gelangt wie im Drama; das Weitere über spezifische Bedingungen der dramatischen Gestaltung des Komischen bringt die Darstellung der verschiedenen Arten von selbst hinzu. — Das Komische führt seinem innersten Wesen nach in die Stoffwelt des sozialen und Privatlebens mit seiner ausgebildeten und in der Spezialität der Motive vom Auge der Bildung belauschten Subjektivität. Die kolossale politische Karikatur der Aristophanischen Komödie ist eine durchaus großartige Erscheinung, steht aber auch in dem Sinn einzig da, daß diese ganze Form bis jetzt nicht wiedergekehrt und daß es zweifelhaft ist, ob sie wiederkehren kann. Die Schwierigkeit der Frage liegt darin, daß sie nicht nur ein wahrhaft politisches Leben und volle demokratische Freiheit voraussetzt, sondern wirklich auch nur da möglich zu sein scheint, wo der Sinn für das Subjektive, das Privatleben überhaupt noch nicht erschlossen ist: so wie dieser aufgeht, wirft sich als Lustspiel auf die belauschte Kleinwelt und nach dieser Seite war der Übergang zur neueren Komödie in Griechenland ein Fortschritt. Es kann nicht die Meinung sein, daß das Wichtige und Große, Gesetz, Staat, Religion, bedeutender Moment der geschichtlichen Politik nicht der Komik unterworfen werden dürfe oder könne, aber wie die neuere Zeit diese Stoffe anfaßt, so hören sie im Grund auf, eigentlicher Gegenstand des dargestellten komischen Vorgangs zu sein: die kleinen Leidenschaften und Zufälle, die Gespinste der List, aus denen die große Politik in Stücken, wie jene zierlichen französischen Lustspiele, „das Glas Wasser“ von Scribe und andere, abgeleitet wird, treten in den Mittelpunkt, werden der positive Inhalt, wogegen bei Aristophanes freilich auch der Egoismus mit allen seinen Niedrigkeiten es ist, worin das Große, Öffentliche, Monumentale sich ironisiert, aber nicht so, daß das Kleinliche neben den politischen Zwecken seine Rolle spielt und diese zu bloß scheinbaren herabsetzt, sondern, daß es doch mit diesen Ernst ist, die Verkehrtheit sich wirklich in sie selbst legt und so als große politische Narrheit auftritt. Darf man hoffen, daß eine solche Form wieder aufstehe, so ist es nur möglich in einem großen politischen Moment, etwa einer sieg-

Digitized by Google

reichen Revolution, wo Alles politisch gestimmt ist, wo das Treiben der Besiegten als ein großartiger, tragikomischer Wahnsinn erscheint und wo der Sieger zugleich großmütig und klar genug ist, sich selbst, seine Sünden und Schwächen mit in den Taumel des Humors zu werfen. So talentvolle Versuche wie die „Politische Wochenstube" von Prutz sind ein Beweis, daß wenigstens den Deutschen die Ader nicht fehlt. Der größere Teil des Inhalts in diesem Versuch ist allerdings literarische Satire. Wir haben die Literatur nicht als Stoffquelle im Paragraphen aufgeführt; denn die unbedingte Popularität und Öffentlichkeit, die Verwachsung mit dem politischen Leben, deren sie sich in Griechenland erfreute, kann nicht wiederkehren (vgl. Hettner, Das moderne Drama S. 162); Komödien wie Tiecks „Gestiefelter Kater" können daher in der neueren Zeit schon aus diesem Grunde nur Lesedramen für wohlbewanderte Kreise sein. — Die Sphäre der sozialen Komödie unterscheiden wir wie in der Einteilung der Tragödie als die bürgerliche von der des eigentlichen Privatlebens: es handelt sich von Verkehrtheiten, welche durch bestimmte Einrichtungen, Gewohnheiten, Verhältnisse der Gesellschaft bleibend gegeben sind und aus welchen Typen entstehen, wie der Adelstolze, der bürgerliche Emporkömmling, der Heuchler (Tartüff), der Scharlatan, der Bureaukrat, der Philister, der geplagte Ehemann usw. Das Gebiet liegt innerhalb des nicht politischen Stoffkreises zunächst an der Grenze des letzteren und nimmt historisch-politische Zustände gern zum Hintergrund. Man kann allgemeiner sagen, die Komödie lege es oft mehr auf ein Bild der gegebenen Zustände, der Sitte, als der besondern Fabel an, und die unbestimmte Masse, die unter diesen Standpunkt fällt, zur sozialen Komödie rechnen. Spielt ein solches Stück in der feineren Gesellschaft, so ist es sehr natürlich, daß sich die Handlung an dem Faden der geistreichen, witzigen, beweglichen Konversation verläuft und das Hauptabsehen sich auf diese richtet: das Konversationslustspiel, worin begreiflich die Franzosen ihre Hauptstärke haben. — Das Lustspiel des gemeinen Privatlebens lehnt sich wohl an Verhältnisse und Sitten, nimmt aber sein Motiv nicht aus den chronischen Verhärtungen, welche hier eine Welt des Unbequemen und Verkehrten hervorbringen, sondern aus der menschlichen Natur, wie sie an sich und jederzeit beschaffen, zu bestimmten Leidenschaften, Verirrungen geneigt ist und in unendliche Kollisionen mit der Wirklichkeit gerät. Daß die Liebe in beiden Sphären die

Digitized by Google

Hauptrolle ſpielt, bedarf nach den Andeutungen des § 322 keiner weiteren Erklärung; knüpfen ſich im modernen Ideale die Metamorphoſen der ſich entwickelnden Perſönlichkeit im ernſten Sinn an dieſe innigſte Genugtuung der Subjektivität, ſo wird die Parodie des Ernſtes, die weſentlich das Subjektive aufſucht und dem Menſchen in ſein Geheimſtes nachſchleicht, dasſelbe Motiv mit der größten Vorliebe ausbeuten und die Not der Liebenden luſtig mit einer Heirat oder mehreren ſchließen. — In der Tragödie haben wir eine Form unterſchieden, die auf ſagenhaft heroiſchem Grunde ruht; in der Komödie kann von ſolch großem Inhalte nicht die Rede ſein; zwar hat das Satyrſpiel, zum Teil auch die griechiſche Komödie den komiſchen Keim, der in den Göttern und Heroen lag, kühn ausgebeutet, im Ganzen und Großen aber kann es nur die Verwendung mythiſcher Motive zu einer frei erſonnenen phantaſtiſchen Fabel ſein, was der ſagenhaft heroiſchen Tragödie logiſch an die Seite zu ſtellen iſt; dem griechiſchen Komiker diente die mythiſche Anſchauungsform überhaupt, Alles zu perſonifizieren und ſich eine tolle Wunderwelt jenſeits des Naturgeſetzes zu ſchaffen; den neueren ſteht die Poeſie des romantiſchen Aberglaubens zu Gebote, wie Shakeſpeare die Elfen, den Zauber in heiterer Weiſe verwendet; er hat aber freie Hand, auch in den klaſſiſchen Mythus zu greifen, ja dieſen und den mittelalterlichen in humoriſtiſcher Willkür zu vermengen. Man erkennt jedoch, daß wir hier aus der Einteilung, wie ſie ſich zunächſt rein auf den Stoff gründet, heraustreten: das Komiſche bringt es mit ſich, daß das Gewicht ſogleich auf die freie Willkür in Ausſpinnung der durch Glauben und Sage gegebenen Motive fällt; da entſteht die Frage, wieweit eine hierauf gebaute Fabel noch zeitgemäß ſei, und wenn, mit welchen Stoffen ſie ſich am naturgemäßeſten verbinde uſw.: dieſe Frage gehört aber in andern Zuſammenhang.

§ 916

Der Seite der Auffaſſung nach kann es im komiſchen Gebiete nicht einen ebenſo beſtimmten Unterſchied von Prinzipien- und Charakter-Drama geben wie in der Tragödie, dagegen tritt mit entſcheidender Kraft ein anderer auf, der darin beſteht, daß das Komiſche entweder aus den Charakteren oder dem Schick-

Digitized by Google

ſale, d. h. hier, dem Spiele der Liſt und des Zufalls, entwickelt wird: Charakter- und Intrigen-Luſtſpiel. Jene Form iſt die tiefere, dieſe mehr Sache des formellen, doch ſpezifiſcher dramatiſchen Talents; der Gegenſatz ſoll nicht einſeitig, ſondern bloßes Übergewicht der einen oder andern Auffaſſung ſein.

Es bedarf hier keiner beſondern Beſtimmung darüber, wie ſich die vorliegende Einteilung zu der erſten verhält, denn es leuchtet ein, daß der eine oder andere Stoff nach Beſchaffenheit oder Auffaſſung im Sinne der Charakter- oder Intrigen-Komödie behandelt werden kann. Dieſe Unterſcheidung iſt es, welche im komiſchen Gebiete an die Stelle des Gegenſatzes von Prinzipien- und Charakter-Drama tritt. Die politiſche Komödie des Ariſtophanes und die moderne ſoziale kann zwar in entfernter Bedeutung Prinzipien-Komödie heißen, da ſie ein Bild der Endlichkeit und Verkehrung objektiver Lebensmächte gibt, allein das Gewicht fällt doch in allem Komiſchen ſo ſtark auf das Subjektive, auf die Willkür, Narrheit, Schwäche und Eitelkeit als den Grund jener Verkehrung, daß der Unterſchied dieſer Form von der ganzen übrigen Maſſe viel zu relativ iſt, um einen ſtehenden Gegenſatz zu begründen. Dagegen konnte im ernſten Gebiete der Unterſchied von Charakter- und Schickſals-Drama keine eingreifende Bedeutung gewinnen: nur entfernt kann man eine Tragödie der grauſamen Gewalt der Verhältniſſe Schickſals-Tragödie nennen, und was in der modernen Poeſie gewöhnlich ſo heißt, hatten wir nur als eine Verirrung aufzuführen. In der Komödie verhält ſich dies anders, hier kann der Nachdruck der Behandlung ganz entſchieden auf die Seite des Ganges der Handlung, auf die dramatiſche Bewegung fallen. Zunächſt bildet hier ein Hauptmoment die Liſt und dieſe fließt allerdings aus dem Charakter, doch nicht aus der Tiefe der Individualität, ſondern einfach aus der untergeordneten Sphäre der Intelligenz, welche im Luſtſpiel eine natürliche Herrſchaft behauptet. Es iſt aber nicht die Liſt an ſich, ſondern ihre Kreuzung mit den frappanten Schlägen des Zufalls, was die Form des Intrigenluſtſpiels begründet. Die Zufälligkeit iſt im Komiſchen berechtigt, ihrem ganzen Umfange nach losgelaſſen (vgl. § 150); ſie tritt an die Stelle des Schickſals. Im Tragiſchen iſt ein Schickſal, das ſich nicht aus den Handlungen entwickelt, das wie aus einem Hinterhalte dem Menſchen auflauert, ein Fehler; das Komiſche dagegen als

Digitized by Google

durchgeführte Handlung, als Drama, ist gerade seinem Wesen nach ein Spiel zwischen der Freiheit und einer Macht, die unvermutet, unberechenbar von außen eingreift, überrascht, neckt, völlig irrational und doch wieder wie ein kluger, neckender Dämon erscheint, ganz ähnlich dem Verhältnisse von Zufall und Berechnung im Kartenspiel (vgl. St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen S. 76). Negativ rechtfertigt sich diese Macht des Zufalls dadurch, daß sie kein ernstliches Übel bewirkt, positiv aber dadurch, daß im Komischen der Mensch selbst als relativ unbewußt, hiemit als bloße Natur gesetzt ist, daher er dem Naturzufall nicht zürnen kann. Nun bietet er allerdings seinen Verstand auf, alle Mittel der List, je feiner, desto besser; zunächst kämpft List mit Unverstand, größere mit geringerer auf der menschlichen Seite, aber alle Kämpfenden miteinander schwanken zwischen Vernunftwesen und bloßen Naturwesen, weil die List, so fein sie sein mag, eine mehr tierische Kraft bleibt; dieser Kampf zwischen Mensch und Mensch nun wiederholt sich im Verhältnis der Menschen zum Zufall, dem unwillkürlich ebenfalls List untergeschoben wird. Die Unterschiebung ist im komischen Drama noch spezieller begründet als im Komischen überhaupt, weil hier Alles Handlung und Berechnung ist, daher ganz natürlich diese Auffassung auf den Zufall übertragen wird, als wäre er ein Mitspieler, der Gegner im Schachspiele; sie hat aber auch eine Wahrheit: was der Mensch durch den Zufall erlebt, bleibt imputabel, weil er sich mit seinen Wünschen, Gelüsten, Wollen und Berechnen ganz in das Element einläßt, worin der Zufall waltet; die eigene Zurechnung aber legt dem Zufall naturgemäß einen Zurechner unter. Alle echten, glücklichen Lustspielmotive drehen sich um einen schlagenden Moment des neckenden Spiels zwischen Berechnung und Zufall. Allein dies Verhältnis kann auch so behandelt werden, daß es das Motiv bildet, um die Aufmerksamkeit auf das Spiel des Hellen und Dunkeln, des Bewußten und Unbewußten im Innern des Menschen hinzuleiten, und darauf gründet sich das Charakter-Lustspiel im Unterschiede vom Intrigen-Lustspiel. Es ist kein Zweifel, daß dasselbe die tiefere Seite der Komik ergreift; das Zwielicht im Geiste, die wunderbaren Verschiebungen und Reflexe des Vernünftigen und der Grille, des festen, klaren Wollens und der Schwäche, des dunkeln Triebs, der Selbsterkenntnis und der Blindheit, des Sinns im Wahnsinne, des Wahnsinns im Sinne, alle die irrationalen Brüche im originellen

Digitized by Google

Menſchen und die Widerſprüche des Humors: da liegt ohne Frage eine tiefere Komik als in dem mathematiſchen Witze der Kreuzungen von Liſt und Zufall. Wir haben ſchon in der allgemeinen Erörterung der Stilgegenſätze den romaniſchen Völkern, namentlich Spaniern und Franzoſen, vorherrſchend das Talent für dieſe zweite Seite zugeſprochen (vgl. § 908). Die ſpaniſchen Mantel- und Degenſtücke, ſoweit ſie zur Komödie gehören, ſind weſentlich Intrigenſtücke; Molière iſt als Charakterzeichner berühmt, aber ſeine Charaktere ſind nicht Individuen, ſondern Typen, und der komiſche Akzent fällt daher nicht auf verſchlungene Tiefen der Subjektivität, ſondern auf die Situation, worin der Charakter ſeine ſtehenden maskenhaften Züge entwickelt; die ganze neuere Luſtſpiel-Literatur der Franzoſen aber zeigt, daß es das Spiel der Intrige iſt, was ihrer zierlichen Hand, ihrem disponierenden, mathematiſch witzigen romaniſchen Geiſte beſonders anſteht. Niemals haben wir ſie in ihrer leichten, ſchwebenden Bewegtheit, ihrem heiteren Witze der komiſchen Schläge im Gange der Handlung ereicht. Witz iſt allerdings weniger als Humor. Der germaniſche Geiſt iſt ſtets der konkreteren Komik des Charakter-Luſtſpiels nachgegangen; von Shakeſpeares Komödien ſind eigentlich nur die „Irrungen" ein Intrigenſtück zu nennen; aber Shakeſpeare hatte zum Humor, der eine komiſche Charakterwelt erfand, den leichten Witz der Kompoſition einer Handlung, welche mehr oder minder Intrige iſt, und hier fehlt es den Deutſchen. Der Grund, warum wir ſo arm ſind an Komödien, liegt zum Teil allerdings in dem Mangel einer Geſellſchaft, einer großen tonangebenden Hauptſtadt mit der gleichfließenden Stoffquelle komiſcher Typen, komiſcher Verhältniſſe, zum Teil auch im Mangel politiſcher Freiheit, weit mehr aber in einer Einſeitigkeit des Talents, die wir zu § 899 ſchon erwähnt haben: der deutſche Genius beſitzt alle Tiefe für die inhaltsvollere Seite, die humoriſtiſche Charakterſchöpfung, und entbehrt die Leichtigkeit für die formellere Seite, für die Kompoſition der Handlung, die ja eben irgendwie immer Intrige ſein muß. So kommt es, daß der tiefer begabte Geiſt nichts machen kann, weil ohne Handlung kein Drama denkbar iſt, und vom leichteren überholt wird, der friſchweg eine Handlung erfindet und oft mit nichtigen, ſchablonenhaften, ſelbſt frivolen, nicht komiſchen Charakteren wie mit Rechenpfennigen witzig ſpielt, und daß wir in unſerer Armut noch an einem Kotzebue dankbar zehren müſſen. Wir haben ähnliche Trennungen des

Digitized by Google

an ſich Zuſammengehörigen in aller Kunſt, namentlich auch in der bildenden beobachtet. Es gilt auch hier, was von allem Dramatiſchen gilt, daß das Talent für die Kompoſition der Handlung, wenn auch das weniger tiefe, doch das von der Gattung ſpezifiſcher geforderte iſt. Freilich dürfen wir uns mit unſerem Sinne für Charaktertiefe auch nicht zu ſehr brüſten, er verläuft ſich in eine fatale Neigung, das Seltſame, Grillenhafte, was auch nicht komiſche Wahrheit hat, für Tiefe der Individualität zu geben. — Der Unterſchied des Charakter- und Intrigenſtücks wird und ſoll bleiben, aber das letztere mit leeren, bloß ſchematiſchen oder bloß ſkizzierten Charakteren iſt hohl und das erſtere mit ſchwacher Fabel bewegt ſich nicht, klebt, wird bloßes Leſedrama.

§ 917

Der Unterſchied der Stile iſt in der Komödie von ungleich geringerer Kraft als in der Tragödie, da die ganze Gattung vermöge der Natur des Komiſchen zum charakteriſtiſchen Stile drängt. Der klaſſiſch ideale äußert ſich teils durch mehr generaliſierende, typiſche Behandlung der Charaktere, teils durch phantaſtiſche Perſonifikationen und Handlung, daher das Mythiſche (§ 915) eigentlich hier ſeine Stelle findet; dieſe Art der komiſchen Idealität fordert zugleich rhythmiſche Sprachform, während dem entgegengeſetzten Stile die Proſa angemeſſen iſt; urſprünglich hat ſie ſich mit dem politiſchen Stoffe verbunden.

Der Stilunterſchied iſt ſchon in § 906 in Beziehung auf den Übergang von der alten zur neuen Komödie in der griechiſchen Poeſie berührt und geſagt, daß derſelbe nach der einen Seite ein Fortſchritt ſei, weil das Weſen des Komiſchen auf die ausgebildete Kleinwelt des Privatlebens führe. Es folgt dies einfach aus der Begriffs-Entwicklung dieſer Grundform des Schönen im erſten Teile des Syſtems; der Komiker ſpezialiſiert, detailliert, weil er das unendlich Kleine gegen das Erhabene in den Kampf führt; was durch die Würde der tragiſchen Idee auch im charakteriſtiſchen Stile notwendig gebunden und gedämpft wird, die Naturwahrheit, die Einzelzüge menſchlicher Eigenheit, die Härten der Exiſtenz und jedes geſelligen Verhältniſſes, das eben entbindet er und ſein Blick iſt ein mikroſkopiſcher. Der

Digitized by Google

Gegenſatz eines charakteriſtiſchen und eines klaſſiſch idealen Stiles iſt daher für die Komödie ein im engſten Sinne nur relativer und Ariſtophanes ſelbſt im Vergleiche mit Sophokles ſo naturaliſtiſch und individualiſierend, als Rembrandt und Teniers im Vergleiche mit Raphael. Trotz dieſer Relativität iſt der Stilunterſchied vorhanden. Der Paragraph ſetzt ihn zunächſt in die Behandlung des Charakters. Die Komödie der romaniſchen Völker hat denſelben, wie in anderem Zuſammenhang ſchon öfters geſagt worden iſt, von jeher typiſch behandelt: es ſind die maskenartig ſcharfgeſchnittenen Figuren des zärtlichen Vaters, gutmütigen Polterers, ſchelmiſchen und dummen Bedienten, Geizhalſes, Scharlatans, Hypochondriſten, Heuchlers, Intriganten, Renommiſten, Biedermanns uſw., die in der Schauſpielkunſt Rollenfächer heißen. Die Typen ſind durch ihre Einfachheit ſchlagend, entſchieden ausgeprägt wie das Bild menſchlicher Eigenſchaften in den Charakteren der Tierwelt, aber es ſind keine wahren Individuen mit der verwickelten, unausmeßbaren Vielheit von Eigenſchaften, die das wirkliche Einzelweſen, ſo beſtimmt auch Eine Eigenſchaft in ihm herrſchen mag, charakteriſieren. Dieſe Richtung des Geiſtes der romaniſchen Komödie ſtammt durch verwandte Anſchauungsweiſe und wirkliche Nachahmung von der neueren Komödie der Alten; ihre Charaktere ſind die reinen Abkömmlinge der letzteren, und dieſe, obwohl ſie in anderer Beziehung den Aufgang des charakteriſtiſchen Stils darſtellt, iſt doch in der Charakterbehandlung auf ihre Art einfach und unkoloriert wie die ſtatuenartigen Geſtalten der antiken Tragödie; es ſind ungleich mehr empiriſche Züge aufgenommen, aber weit nicht ſo viele, als der porträtartige Blick der germaniſchen Auffaſſungsweiſe ergreift und aufnimmt. Dies läuft denn ſchließlich auf den Standpunkt des mythiſchen Bewußtſeins zurück, dem doch auch die neuere Komödie des antiken Theaters noch angehört: die Gewohnheit, die allgemeinen Grundzüge des Lebens, herausgehoben aus der Verwicklung des Empiriſchen, in abſoluten Perſonen zu objektivieren, wirkt vereinfachend, nur die weſentlichen Züge entwickelnd auf die Charakterzeichnung in der Kunſt. Sie äußert ſich aber auch in der beſondern Form: in der Perſon des Narren, des Hanswurſts, der in der neueren Komödie der Griechen und beſtimmter in der römiſchen ſchon auftaucht, im Mittelalter fortlebt und in den Anfängen der modernen Komödie, wie noch heute im Volksluſtſpiel, ſeine große Rolle behauptet. An dieſer Figur kann man

Digitized by Google

recht den Unterſchied der Stile erkennen, denn im charakteriſtiſchen iſt Alles gegenſeitig bedingt, die Komik liegt im dialektiſchen Zuſammenhange des Ganzen und iſt an die Einzelnen nach Maßgabe ihres motivierten Verhältniſſes zu der Handlung verteilt, der Narr dagegen hat in der Handlung nur eine ſcheinbare Rolle und iſt eigentlich die perſongewordene, für ſich herausgeſtellte Komik des Ganzen, ein komiſcher Gott. Neben ihm treten in der italieniſchen Volkskomödie, wo er wirklich auch noch die Maske trägt, die maskenartigen ſtehenden Figuren des Stotterers uſw. auf. Shakeſpeare hat den Narren noch; er iſt aber im Luſtſpiele wirklich nicht ebenſo der Urheber des charakteriſtiſchen Stils wie im ernſten Drama; wenigſtens nur ſofern das Charakteriſtiſche in der humoriſtiſchen Tiefe der Perſonen liegt: ſeine Fabel führt nicht ſo eng in die Wirklichkeit des Lebens, als der moderne Realismus es mit ſich bringt, er liebt phantaſtiſche Situation und Handlung. — Dies führt uns auf einen weiteren Grundzug des komiſchen Idealſtils, wie er in ſeiner reinſten Geſtalt allerdings nur in der alten, der Ariſtophaniſchen Komödie gegeben iſt: jenes Gegenbild des Mythiſchen in der Handlung, die weſentlich wunderbar komiſch (vgl. § 915), alſo grotesk iſt (vgl. § 440, s). Der neueren Zeit ſteht hiefür ſtatt des klaſſiſchen Mythus der romantiſche Glauben, die Elfen-, Feen-, Zauberwelt des Okzidents und Orients, Himmel und Hölle, Engel und Teufel zu Gebote: freilich ein anderes Element, das mit einem vertieften Gemütsleben zuſammenhängt; dennoch wird auch hier, wo es eingeführt wird und eine phantaſtiſche Fabel begründet, niemals der Grad von Detaillierung der menſchlichen Verhältniſſe eintreten können, welche der charakteriſtiſche Stil mit ſich bringt, denn alles Herausſtellen der Motive in der Form wunderbarer Perſonifikation führt irgendwie auf die einfachere Idealität des klaſſiſchen, plaſtiſchen Stils. Wie die typiſche Charakterbehandlung und die phantaſtiſchen Motive in der Fabel ſich naturgemäß anziehen, zeigt Gozzi in der Vereinigung der italieniſchen Masken mit dem dramatiſierten Feenmärchen; es war der Verſuch einer Verjüngung der Volkskomödie, die in Gefahr ſtand, von dem charakteriſtiſchen Stile der Kunſtdichtung (Goldoni) verdrängt zu werden, ähnlich den ſpäteren Beſtrebungen Raimunds in Wien. Es iſt wahr, daß die moderne Zeit dieſe phantaſtiſche Komödie der Volksbühne und der Verbindung von Poeſie und Muſik, der höheren komiſchen Oper und der volksmäßigen, muſikaliſchen

Digitized by Google

Zauberposse überlassen hat, daß jene Versuche der romantischen Schule, auf den Spuren von Shakespeares Sommernachtstraum und Gozzis Stükken, keine gedeihliche Folge haben konnten (vgl. Hettner a. a. O. S. 165, 166); doch haben wir bereits die Meinung ausgesprochen, daß die phantastisch mythische Komik sich unter günstigen Verhältnissen wieder erheben und mit großem politischem Stoffe verbinden könnte (auch Hettner läßt diese Aussicht unbenommen, S. 176 ff.); dies geschah in den Bemerkungen zu § 915 und es bestätigt sich nun, was dort gesagt ist, daß die Frage über das Mythische in der Lehre von der Komödie nicht zu den Unterschieden des Stoffs, sondern des Stils gehört. — Endlich erhellt von selbst, daß der klassisch ideale Stil, soweit er in der Komödie sich entwickeln kann, rhythmische Sprachform mit sich bringt; als komisches Gegenbild der Götterwelt, das die Wirklichkeit aus den Bedingungen des prosaischen Zusammenhangs heraushebt, wird er auch nach dieser Seite der Stimmung jenen Ausdruck geben, daß wir in einer andern als der gemeinen Welt uns befinden. Ein Wechsel kühner Versformen wird sich einer modernen hohen Komödie ebenso natürlich darbieten wie der Aristophanischen. Der charakteristische Stil spricht dagegen zwar nicht notwendig, aber mit Fug und Recht, je enger er in die Zustände der wirklichen Gesellschaft hereintritt, in Prosa. Er ist und bleibt der höher berechtigte und herrschende, genau wie in der Malerei, ja noch um so viel mehr, als die Poesie das Komische tiefer erschöpfen, in seine engsten Falten verfolgen kann und muß.

§ 918

Die moderne Komödie liebt, namentlich um der Bedeutung willen, die sie der Leidenschaft der Liebe beilegt, einen im ernsten Sinne spannenden und rührenden Mittelpunkt und je nach der Intensität und Ausdehnung dieser Seite entsteht daher ein fließender Unterschied zwischen Werken, die der Tragödie mit glücklicher Lösung verwandt sind, und solchen, die sich in ungeteilterer Komik bewegen (vgl. § 914).

Es ist hier nicht die Rede von jenem Ernste, der den Einen Pol im Wesen des Komischen überhaupt und mit besonderer Tiefe im Humor bildet, sondern von einem bestimmten Inhalte der Fabel, der

Digitized by Google

eine Spannung für ſich in Anſpruch nimmt, die ſich furcht- und mitleiderregend anläßt. Das Eindringen ſolcher Motive in das moderne Luſtſpiel iſt zunächſt aus demſelben Grunde zu erklären wie die Polymythie der modernen Tragödie: wir wollen eine koloriertere, vielfacher gebrochene, eine kontraſtreichere Welt und ſo denn auch hier eine Wirkung der Folie, eine Schärfung des Scherzes durch ernſte Unterlage. Dies hat namentlich in der Kompoſition den Dualismus von zwei Handlungen oder Gruppen zur Folge gehabt, wovon die eine die Ironie der andern iſt; eine Anlage, wie ſie die Spanier und Shakeſpeare nicht nur in derjenigen Gattung lieben, die wir nicht hieher zählen, nämlich im Tragiſchen mit glücklichem Ausgang, im Schauſpiele, ſondern auch im Luſtſpiele, wo denn die parodierte Seite entweder im ſtrengeren Sinn ernſtes Intereſſe in Anſpruch nimmt oder von der parodierenden wenigſtens durch erhöhende Sitte und Bildung abſticht. Der ſpeziellere Grund der Einführung rührenden Ernſtes liegt in dem unendlich vertieften Intereſſe, das die Perſönlichkeit und ihr ſubjektiver Lebensgang für den modernen Geiſt gewonnen hat; namentlich iſt es die Liebe, die für uns mit der Entwicklung des ganzen Menſchen in ſo ernſtem Zuſammenhange ſteht, daß wir uns einen ſpannenden, ſentimentalen Grundton im Luſtſpiele nicht gern nehmen laſſen. Damit iſt natürlich nicht die breite Phantaſieloſigkeit gerechtfertigt, die keinen ganzen Humor verſteht und nichts zu greifen meint, wenn ihre plumpen Finger nicht ein ſolides Stück nackter Wahrheit faſſen und eine Moral ad saccum ſchieben können; der verbreitetere Grund des in Rede ſtehenden Bedürfniſſes iſt leider dieſer proſaiſche Sinn, der die Wahrheit, daß unſere Komödie in proſaiſchen Verhältniſſen ſpielt, aber eben aus ihnen ihre komiſchen Kontraſte zieht, in die Unwahrheit der Forderung eines proſaiſchen, ſtoffartig berechneten Inhalts verkehrt. Da kann freilich die Shakeſpeareſche Komödie nicht mehr verſtanden werden, die nicht nur eine Welt phantaſiereicher, flüſſiger, jeder luſtigen Grille Luft laſſender Sitte zum Schauplatz hat und daher die Tiefen der Komik aus dem ungehemmt waltenden Charakter ſchöpft, ſondern ſelbſt den ſchweren Ernſt, wo ſie ihn einführt, mit dem ganzen übrigen Inhalt in leichten, perlenden Champagnerſchaum, in ſtoffloſen Äther des Humors auflöſt. — Dies führt uns in entgegengeſetzter Richtung zu dem Punkte zurück, zu dem uns die

Digitized by Google

Tragödie mit glücklichem Ausgang in § 914 führte. Es ist ein schwankender Unterschied verschiedener Annäherungsgrade an diese Form des Tragischen, der sich aus jener Mischung erzeugt und der sich am besten an Shakespeares Stücken aufweisen läßt, auf die wir zurückkommen, nachdem wir ebendort bereits gesagt, daß wir ihm nicht schlechthin Recht geben, wenn er eine Tragödie mit glücklichem Ausgang anders als mit so starker Einmischung des Komischen, daß eine Komödie entsteht, gar nicht kennt. Wir untersuchen hier nicht, ob er im einen oder andern der folgenden Dramen nicht besser das Komische mehr gespart und so das daraus gemacht hätte, was wir gewohnt sind ein Schauspiel zu nennen, sondern sagen nur, daß die verschiedenen Stufen der Annäherung an dieses, wie sie hier sich darstellen, überhaupt möglich sind und bleiben. Die eine steht durch besondere Stärke und Ausdehnung des Ernstes in der nächsten Nachbarschaft des Schauspiels; so „Der Kaufmann von Venedig, Ende gut Alles gut, Viel Lärm um Nichts, Sturm, Zymbeline, Maß für Maß, das Wintermärchen". Shakespeare hat eine eigene Kraft, das Peinliche, Furchtbare, Schauerliche in ganze und anhaltende Wirkung zu setzen und ihm doch einen leichten, schwebenden Charakter zu geben, so daß man es von Anfang an nur wie einen bösen Traum fühlt; ein Reich des Lichtes, Gewißheit des über Dämonen siegenden Geistes, gießt seine Strahlen darüber aus, gesammelt in Charakteren wie Porzia. Nach dieser Form folgt eine zweite, worin das Komische entschiedener überwächst, aber ein rührender, sentimentaler Hauptfaden hindurchgeht; hieher gehören „H. Dreikönigsabend, So wie es euch gefällt", hieher auch die ganze Hauptmasse des neueren Lustspiels, nur daß kaum irgendwo das Sentimentale in jenen tiefen, fließenden, immanenten Zusammenhang eines humoristischen Charakters gestellt ist wie namentlich in dem letzteren Stücke Shakespeares und dessen Hauptfigur, der herrlichen Rosalinde. Endlich öffnet sich ein Feld, worin auch das Rührende vorneherein so leicht genommen, in so heitere Bedingungen hineingestellt ist, daß wir uns von Anfang bis Ende in der Sphäre des reinen Spiels befinden; Shakespeares „Der Liebe Müh' umsonst, Gezähmte Böse, Sommernachtstraum" gehören hieher. Wir enthalten uns, aus der Masse des Modernen weitere Beispiele einzureihen, aber wir wiederholen die Klage, daß uns die unendliche Poesie der Heiterkeit abgeht,

Digitized by Google

die den stoffartigen Ernst des spannenden Teils unserer Fabel in die leichten Lüfte der humoristischen Idealität erhöbe. Wir haben sehr lustige Intrigenstücke, aber keine tief humoristische Charakterlustspiele, die zugleich in der Fabel sich leicht und geistreich bewegten. Es ist freilich schwer, die Prosa der Lebensverhältnisse zu bezwingen, nachdem der moderne, ausgebildet charakteristische Stil sich doch in sie einlassen muß; ähnlich schwer wie im Roman. Shakespeare war, wie wir vorhin angedeutet, durch die gelüftete, phantasiereiche, das Leben mit unendlichen Maskenscherzen schmückende, jeder Originalität und Narrheit freien Raum gönnende Sitte seiner Zeit unterstützt; das hochgestimmte, in allen Nerven bewegte sechzehnte Jahrhundert hat ihm den Weg in die Seligkeit des komischen Olympus geöffnet, wo er mit Aristophanes weilt.

§ 919

Der Unterschied der Hauptformen des Komischen fordert, 1
was die unmittelbarste und einfachste derselben betrifft, eine besondere Neben-Einteilung, welche sich darauf gründet, daß im Gebiete der Komödie die naive Poesie eine dauernde Rolle spielt: das Volkslustspiel bewegt sich rein auf dem Boden des Burlesken, die Kunstpoesie ist ihm fremder, am meisten hält sie ihn in einer Gattung kleineren Umfangs, der Posse, fest. Im 2
Übrigen zieht sich diese Form des Komischen wie die des Witzes und des Humors in unbestimmbaren Verhältnissen durch die verschiedenen Arten der Komödie, wie dieselben nach den andern Einteilungsgründen sich unterscheiden, und es läßt sich nur so viel aufstellen, daß das Intrigen-Lustspiel mehr Sache des Witzes, das Charakter-Lustspiel mehr Sache des Humors ist und daß, was den Stilgegensatz betrifft, der letztere seine entschieden angewiesene Stelle in der phantastischen Fabel der idealkomischen Richtung hat und eben hier zugleich in der Form des Burlesken sich ausspricht (vgl. § 214).

1) Hier, wo es sich von der Anwendung der großen Unterschiede des Komischen auf die Einteilung der Komödie handelt, müssen wir

Digitized by Google

noch einmal auf die Volkspoeſie zurückkommen. Wir haben ſie im Epos, in der lyriſchen Dichtung tätig und am entſchiedenſten in der letzteren ihr Feld behaupten geſehen; aber auch das Drama iſt ihr nicht verſchloſſen, der natürliche Spieltrieb als ſubjektiver Nachahmungstrieb (§ 515, 2) kommt ihr hier zu entſchieden zu Hilfe, als daß ſie nicht der kunſtmäßigen Poeſie ihre naiven Erzeugniſſe voranſchicken ſollte. Die Myſterien waren die Vorläufer der modernen Tragödie, die Faſtnachtsſpiele der Komödie. Allein auf jenem Felde konnte ſich die naive Dichtung neben der entwickelten Kunſtpoeſie nicht fortbehaupten; im ernſten Gebiete kennt das Volk keine andere Idealität als die mythiſche und bringt es nie vom halb Epiſchen zum echt Dramatiſchen; die Hoffnungen, die man an die Feſtſpiele im bayriſchen Gebirge knüpfte, waren irrig. Dagegen hat gerade das Volk den rechten Sinn der Realität für das Komiſche und der Vorgang ſeiner naiven Erzeugniſſe in dieſem Gebiete war ungleich wichtiger und fruchtbarer als der im ernſten; daher hat ſich neben der Komödie der Kunſtpoeſie und ihrem Theater das Volksluſtſpiel mit der Volksbühne mitten in den Städten erhalten längſt nachdem die erſtere recht in Oppoſition gegen ſie und ihren Zynismus die feinere Komik ausgebildet hatte. Es bewegt ſich naturgemäß im greiflich Komiſchen, wie wir es in § 188 ff. dargeſtellt haben, und an dieſe Form knüpft ſich daher die hier erwachſende Neben-Einteilung der Komödie. Wir haben dem derben Geiſte des Poſſenhaften ſein gutes Recht zuerkannt und die Komödie der Bildung dürfte ſich an dieſer Quelle recht wohl erfriſchen, Geiſt des geſunden und ungetrübt heiteren Lachens ſchöpfen, wie die lyriſche Poeſie echtes Gefühl aus dem Brunnen des Volkslieds. Die Objektivität des Naiven geht hier ſo weit, daß die Rede entbehrlich wird und die Pantomime hinreicht; die alten italieniſchen Scherze des Pierro, Arlechino, Pantalone, der Kolombine uſw. haben ſich gerade darum auch wirklich am reinſten in ihrem Element erhalten, denn mit der Rede ſind viele zerſetzende Stoffe in das Volksluſtſpiel eingedrungen, wie S. Carlino in Neapel, die Volkstheater in Wien allerdings leidig beweiſen. Raimund führte Romantik, direkte Moral, Politik, Sentimentalität hinein, blieb aber in den Grundlagen noch echt volkstümlich komiſch, mit Neſtroy und Andern aber beginnt die Gemeinheit und die Korruption. — Wir haben im erſten Teile das naiv Komiſche durch den Namen

Digitized by Google

Poſſe bezeichnet; der Paragraph ſetzt dafür nur darum den Namen Burleske, weil im gegenwärtigen Zuſammenhang der erſtere eine beſondere Form bezeichnet, und zwar diejenige, welche im Gebiete der Kunſtpoeſie am verwandteſten dem Volksluſtſpiele gegenüberſteht. Es iſt eine kleine Form, die gewöhnlich einer Tragödie oder einer Komödie mit rührendem Mittelpunkt an Einem Theaterabende nachfolgt, die Farce der Franzoſen und von dieſen mit beſonderer Zierlichkeit angebaut. Sie verhält ſich wie die Novelle zum Romane, ſie entwickelt mit ſchlagender Kürze eine komiſche Situation. Sie mag dieſelbe aus den raffinierten Zuſtänden der modernen Geſellſchaft nehmen: auch dieſe laden ſich in unendlichen Verlegenheiten, Kontraſten aus, die ſich derb in der Körperwelt niederſchlagen, und davon handelt es ſich, denn die Poſſe ſpielt eben wegen ihrer Kürze notwendig in dem Elemente der greiflichen Komik, des Burlesken, und liebt denn bei aller Kunſtform der Behandlung auch vorneherein in der Fabel den Boden der ſinnlichen Kontraſte. Ihr entſpricht das Satyr-Drama der Alten. Es war vom Volke gefordert, das ſich die Luſt des Dionyſos-Feſtes nicht ganz durch die Tragödie nehmen laſſen wollte, ſondern eine Erholung von ihrem ſtrengen Ernſte bedurfte, und dieſe Bedeutung hat auch die moderne Poſſe. Das Komiſche iſt unendlich mehr als bloße Erholung, aber es iſt doch weſentlich auch Erholung, und wenn der deutſche Ernſt es verſchmäht, jener wehmütigen Beruhigung, welche im Schluſſe der echten Tragödie liegt, noch das derbe Gelächter folgen zu laſſen, ſo mag er doch dem leichteren franzöſiſchen Blute darum, weil es ſolche Abſpannung liebt, ſo wenig zürnen als dem griechiſchen.

2) Im Übrigen kann der Unterſchied der Hauptformen des Komiſchen keine Einteilung begründen; die verſchiedenen Arten der Komödie, wie ſie ſich uns nach andern Einteilungsgründen ergeben haben, ſtellen ſich ſämtlich bald mehr auf dieſen, bald mehr auf jenen Boden, und Beſtimmteres läßt ſich nur ſo viel ſagen, was übrigens ſchon in unſern frühern Erörterungen mehrfach von ſelbſt hervorgetreten iſt: das Intrigenſpiel mit ſeinen Schachzügen gehört mehr dem Witze, das Charakterſpiel, nur nicht jenes, das den Charakter typiſch behandelt wie Molière, dem Humor an. Daß der hochkomiſche Stil, wie er ſich bei Ariſtophanes mit dem politiſchen Stoffe verbunden hat, im großartigen mythiſchen Wahnſinn ſeiner Fabel hu-

Digitized by Google

moristisch ist, haben wir ebenfalls schon früher ausgesprochen; daß aber der Humor gern in die Posse heruntergreift, die Keckheit seiner Weltverkehrung in ihre Form gießt und sie so zur Groteske auftreibt, ist in § 214 gezeigt.

§ 920

Dem Wertverhältnisse nach steht die Komödie insofern über der Tragödie, als sie freiere, in Gemütsgleichheit über dem Gegenstand sich erhaltende Subjektivität fordert und das Erhabene, das den Inhalt der Tragödie bildet, als das eine ihrer Momente mitumfaßt. Allein in dieser Stellung wird das Erhabene nur von einer Seite, der verständigen, beleuchtet und kommt nicht zur Entwicklung, die Gemütsfreiheit aber ohne die Aufgabe, in der Gewalt der substantiellen Aufregung Stand zu halten, wird leicht zur Inhaltslosigkeit oder zum grillenhaften Spiele der willkürlichen Subjektivität.

Man muß sich natürlich auch hier hüten, ein abstraktes Verhältnis von Geringer und Besser anzunehmen, auch hier wohl bedenken, daß der Gewinn im Fortschritte zu einer reicheren Stufe immer zugleich Verlust ist. Schiller (Über naive und sentimentale Dichtkunst S. 256 ff.) spricht den Vorzug der Komödie in folgenden Sätzen aus: „Die Tragödie fordert das wichtigere Objekt, die Komödie das wichtigere Subjekt; dort geschieht schon durch den Gegenstand viel, hier nichts durch ihn und Alles durch den Dichter. Den tragischen Dichter trägt sein Objekt, der komische muß durch sein Subjekt das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu soviel eben nicht gehört, der andere muß sich gleich bleiben, er muß also schon dort *sein* und dort zu Hause sein, wohin der erstere nicht ohne einen Anlauf gelangt. Es ist der Unterschied des schönen und des erhabenen Charakters: dieser ist nur ruckweise und nur mit Anstrengung frei, jener ist es mit Leichtigkeit und immer. — Die Tragödie ist bestimmt, die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Wege wieder herstellen zu helfen; in ihr muß daher die Gemütsfreiheit künstlicherweise und als Experiment aufgehoben

Digitized by Google

werden; in der Komödie dagegen muß verhütet werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemütsfreiheit komme. Daher behandelt der Tragödiendichter seiner Stoff immer praktisch, der Komödiendichter den seinigen immer theoretisch, jener muß sich vor dem ruhigen Räsonnement in Acht nehmen, dieser muß sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten; jener zeigt also durch beständige Erregung, dieser durch beständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst. Das Ziel der Komödie ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen." — Schiller hat nicht bemerkt, daß diese Sätze in Einem Zuge mit der Behauptung auch deren Einschränkung enthalten. — Daß zunächst die Komödie in gewissem Sinn höher steht, folgt für uns prinzipiell aus dem innersten Wesen des Komischen, wie es in der Metaphysik des Schönen entwickelt ist. Das Komische hat sich erwiesen als Akt der reinen Freiheit des Selbstbewußtseins, das den Widerspruch, womit alles Erhabene behaftet ist, sich in unendlichem Spiel erzeugt und auflöst. Es enthält also das schlechthin Große, welches eben das Tragische ist, als das eine Moment seines Prozesses in sich, hat somit mehr, ist darüber hinaus. Man kann so zunächst immerhin sagen, das Tragische sei stoffartiger, in dem allgemeinen Sinne nämlich, daß der Dichter von der Wucht eines Gesetzes hingenommen sei, das, aus einer Welt aufgewühlter Leidenschaft aufsteigend, furchtbar, obwohl gerecht, durch die Welt geht und keinen Vollgenuß des Lebens, keine subjektive Genüge gestattet. Die Leichtigkeit und Freiheit des von dieser Schwere entbundenen Geistes, der in der Komödie waltet, gleich jener, die wir bei dem epischen Dichter gefunden haben; es ist das verwandte freie Schweben über den Dingen, deren Gegensätze, von solcher Höhe, mit so gelöstem Sinne betrachtet, gleich werden. Allein in der Verwandtschaft steht die geistige Freiheit des Komödien-Dichters um so viel höher über der des epischen, als sie mitten in der ergreifenden Gegenwärtigkeit der dramatischen Handlung sich zeigt, im Elemente der Erschütterung sich behauptet. Die schwere, substantielle Aufwühlung der Tragödie hat sie hinter sich, die Form der Spannung hat sie behalten und bewahrt in ihr den

Digitized by Google

ungetrübten Gleichmut. Die Komödie gehört daher auch dem späteren Alter männlicher Reife, das aus Stürmen zur Ruhe und Heiterkeit gediehen ist, von keiner Gewalt der Erfahrung aus dem Gleichgewichte gebracht wird und mit klarem, heiterem Blicke Großes und Kleines als die ungetrennten Seiten Eines Weltwesens erfaßt. Allein der Fortschritt ist auch Verlust, die Leichtigkeit und Freiheit wird bei näherem Anblick selbst wieder einseitig. Sieht man auf die Tragödie zurück, so darf der Dichter doch natürlich nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes sich stoffartig verhalten. Schiller stellt zwei Sätze, die einer Vermittlung bedürfen, ohne solche nebeneinander: nach dem einen scheint die Tragödie Pathos und Affekt unmittelbar aus ihrem Inhalte zu empfangen, nach dem andern ist es nur des Dichters freier Kunstzweck, Experiment, daß er die Gemütsfreiheit aufhebt, um sie wieder herzustellen. Das Wahre wird sein, daß gleichzeitig ein aus dem Stoff aufsteigender pathetischer Schwung und eine freie Beherrschung desselben und Leitung zum Kunstziele zusammentreffen müssen. Dem unreifen Jüngling scheint jener Schwung leicht das Ganze der poetischen Begeisterung, aber die echte Ironie ist ihre andere, wichtigere Seite. Wenn wir nun vom epischen Dichter sagten, er habe seine Ruhe noch nicht auf dem stürmischen Meere bewährt, so gilt vom komischen Dramatiker, daß er sie *nicht mehr* auf diesem Schauplatz bewähre; oft, weil er es nicht will, oft auch, und, solang er es (durch Tragödien) nicht gezeigt hat, immer vielleicht, weil er es nicht kann. Die Komödie enthält das Erhabene, das Tragische in sich, aber nur um es, noch ehe es sich entwickelt, an seiner Einseitigkeit zu fassen und in sein Gegenteil mit plötzlichem Umschlag überzuführen. Sie muß verhüten, daß wir uns in seinen Ernst vertiefen, sie darf daher alles Erhabene nur von der Seite des Verstandes auffassen, wie in § 179 gezeigt ist und auch Schiller weiß. Der Humor gründet tiefer als der Witz, er hat eine Wärme, ein Pathos zur Voraussetzung, aber auch er eilt von dieser Vertiefung fort zu der bloß theoretischen Auffassung, wie Schiller es nennt, er muß es, um die Verkehrung alles Erhabenen als bloße Ungereimtheit, Narrheit belächeln zu können. Die Leichtigkeit ist also um den Preis erkauft, daß das, was den großen Inhalt des ernsten Dramas bildet, wirklich auch zu leicht genommen wird; jetzt, diesmal, auf diesem Standpunkte mit Recht, aber nicht

Digitized by Google

mit Recht, wenn man das ganze Schöne im Auge hat, das auch den andern Standpunkt fordert, welcher in die reine Form den ethiſchen Ernſt einſchließt. Es iſt im Erhabenen, ſagt § 229, dem ganzen Schönen ein Unrecht geſchehen, indem das Moment der Sinnlichkeit, Einzelheit, Gegenwärtigkeit negiert wurde; das Komiſche iſt auch ein Unrecht, indem es die Idee negiert. Die humoriſtiſche Subjektivität weiß ſich als Hort und Bürge der Idee, nur darum wagt ſie, in jeder Geſtalt ſie zu verflüchtigen und aufzulöſen, aber ſie behält ſich ebendarum die wahre Wiederherſtellung derſelben ſtets nur vor, iſt mit keiner Wirklichkeit derſelben zufrieden, gönnt keiner, ſich auszubreiten. Und das iſt der gute, der höchſte Fall. Verbirgt ſich unter dem ſubſtanziöſen Pathos der Tragödie leicht die überſchauende Weisheit und den Stoff beherrſchende Ironie, lockt daher dieſe Dichtart Geiſter an, die es nie über das Pathologiſche bringen, ſo iſt die leichte Luft der Komödie auch das Element für die windigen Geiſter, für die leere Subjektivität im ſublimeren und im niedrigeren Sinne: jene kennt nicht den Ausgangspunkt vom Ernſt im komiſchen Prozeſſe, verflüchtigt geiſtreich Alles im Schaum des inhaltloſen Spiels, wie unſere Romantiker es als Prinzip aufgeſtellt und geübt haben; was ſie noch Stoffartiges bewahrt, iſt die reine Grille, die Kaprize, die ſo wenig komiſch als ernſt motiviert iſt; dieſe zerrt an den Lachmuskeln um jeden Preis und meint, das Komiſche dürfe gemein ſein, weil es ſich mit dem Gemeinen befaſſen muß. Da verlangt die poſitive Idealität des Ernſtes wieder ihr volles Recht und man ſehnt ſich, daß ſie mit dem ſtrengen Antlitz unter die Narren trete. Shakeſpeare hat in ſeiner letzten Periode nur Komödien mit beſonders ſtarker Grundlage des Ernſtes geſchrieben: „Cymbeline, Wintermärchen, Sturm, Maß für Maß“ (die gallige Satire „Timon von Athen“ nicht zu rechnen); aber, was wichtiger iſt, er hat „Hamlet“ vollendet, „Julius Cäſar, Antonius und Kleopatra, Coriolan, Macbeth, Othello“ gedichtet, gedankentief, ſtahlhart, gedrängt und geſättigt von finſterer Kraft und furchtbarem Schickſalsgefühle, doch aber ohne die Freiheit des Gemüts in die Gewalt des Affekts zu verlieren und ohne ſtoffartige Bitterkeit in der Schlußempfindung.

Digitized by Google

Anhang zur Lehre von der dramatiſchen Dichtkunſt.

Die Schauſpielkunſt.

§ 921

1 Die Dichtkunſt hat die ſichtbare und hörbare Welt nur der innern Vorſtellung wieder eröffnet. Bis zur vollen Gegenwärtigkeit, aber zunächſt in derſelben Grenze, iſt dies im Drama geſchehen; hier aber wird dieſe Grenze notwendig durchbrochen, die innere Gegenwart geht in die äußere, ſinnliche über, indem die lebendige Perſönlichkeit mit den Mitteln der Darſtellung für das Auge und Ohr, Aktion und Deklamation, als Material herbeigezogen wird, um das Werk der Poeſie zur Anſchauung zu bringen. Die Schauſpielkunſt, welche dies leiſtet, iſt zwar bloß anhängend, aber, weil die Reproduktion des Dichtwerks produktiv künſtleriſchen Geiſt fordert, die höchſte unter den anhängenden
2 Künſten. Ihre Geſchichte zeigt in entſchiedener Geſtalt den Gegenſatz des direkt idealen und des charakteriſtiſchen Stils.

1) Daß nicht bloß die ſichtbare, ſondern auch die hörbare Welt von der Dichtkunſt für die innere Vorſtellung wieder aufgetan iſt, muß hier ausdrücklich noch aufgenommen werden. Dieſe Kunſt ſpricht, aber ſie ſpricht nicht nur ſelbſt, ſondern führt uns durch ihr Sprechen das Sprechen der dargeſtellten Perſonen vor und bringt uns überhaupt die Tonwelt vor den inneren Sinn. Nur in der lyriſchen Form fällt das Sprechen als Vehikel der Kunſt und als Inhalt, den dieſes Vehikel uns mitteilt, einfach zuſammen, denn der Dichter ſpricht hier im eigenen Namen; das Epos meldet uns vom Sprechen und von Tönen und kann allerdings, doch iſt dies nicht weſentlich und notwendig, die Perſonen auch in direkter Rede ſprechend einführen;

Digitized by Google

in der dramatiſchen Dichtkunſt dagegen ſpricht der Dichter als objektiv gewordenes, in ſeine Perſonen auseinandergelegtes Subjekt ſo, daß man vielmehr nur dieſe vernimmt und daß ſie gegenwärtig ſprechend die Handlung erwirken. Dies Alles alſo zunächſt nur für die innere Vorſtellung. Die Poeſie hat auf alle Sinnenwirkung, bis auf das dünne Band des (zunächſt nicht mimiſchen, nicht künſtleriſchen) Vortrags verzichtet. Was dadurch gewonnen iſt, haben wir geſehen; aber der unendliche Gewinn iſt auch ein weſentlicher Verluſt. Das Schöne will auf die wirkliche, eigentliche Sinnlichkeit, nicht bloß auf die innere wirken, es will *ſein*, die Kunſt iſt nicht umſonſt höhere Einheit des Naturſchönen und der Phantaſie. Die Poeſie kann nicht aus ſich ſelbſt das Band mit der wirklichen Sinnlichkeit wieder aufnehmen, ſie bewegt ſich rein in der innerlich gewordenen, ideal geſetzten; ſie muß ſich, wenn ſie den Schritt tun will, anhängend, aber doch innig mit andern Formen verbinden. Gegeben aber iſt der Schritt auf der Spitze der Dichtkunſt, im Drama. Die innerlich vorgeſtellte Gegenwärtigkeit iſt hier ſo ſtark, ſo voll bis an die Schleuſe gedrängt, daß ſie mit Macht durchbrechen, ſich auch als äußere erſchließen muß. Geſchichtlich verhält ſich dies ſogar ſo, daß das Drama als Dichtwerk aus der ſinnlichen Darſtellung, der Mimik, zunächſt als Spiel des ſubjektiven Nachahmungstriebs, auf den wir (§ 919 Anm. 1) ſchon zurückgewieſen haben, erwachſen iſt; nur hindert dies nicht, die wirkliche dramatiſche Poeſie als das logiſch Voraufgehende hinzuſtellen, das als beſtimmendes Subjekt eines Ganzen das Element, aus dem es naturaliſtiſch erwachſen iſt, ſich künſtleriſch nachbildet und zu ſich heraufnimmt. Wir haben in der Lehre vom Weſen der dramatiſchen Poeſie durchaus die gegenwärtige Lebendigkeit der Handelnden als Grundbegriff aufgeſtellt und doch die wirkliche Aufführung noch ausgeſchloſſen. Dies war wiſſenſchaftlich nötig, um die Begriffe in ihrem Unterſchiede rein zu halten, und die Forderungen der Gattung laſſen ſich feſt begründen, wenn auch nur an die Schaubühne in der Phantaſie der Leſer gedacht wird. Nun aber iſt es Zeit, es auszuſprechen, daß hiemit die Gegenwärtigkeit auf dem Punkte der äußerſten Reife und Sättigung angekommen iſt, wo ſie zur äußern werden muß. Die bloß innere Schaubühne leidet wieder an den Mängeln der bloßen Phantaſie vor der Kunſt, für den Leſer wie für den Dichter. Wir haben geſagt, es ſtelle ſich der dramatiſche Charakter mit greiflicher

Digitized by Google

Deutlichkeit vor unser inneres Auge; aber dabei war von dem Maßstabe der Deutlichkeit abgesehen, den die wirklich sinnliche Erscheinung abgibt. Erst durch diese, erst in der Aufführung erkennt Dichter und Zuschauer die Lücken und Mängel des erst noch innerlichen Phantasiebildes. Die Exekution ist dessen Probstein, ja, wie alles Material durch seine festen Bedingungen (vgl. § 518, 1), ein auf die Erfindung rückwirkender, durch die an ihm gemachten Erfahrungen Motive hervorrufender Hebel. Es ist bekannt, wie manche große Charakter-Rollen in Berechnung für bestimmte Schauspieler geschaffen sind; namentlich erkennt der Dichter selbst an der wirklichen Aufführung erst, was echt dramatisch, d. h. schlagend, packend ist. Die dramatische Poesie kann nur an einem Orte gedeihen, wo Theater ist. Die Entfremdung von der Bühne, die Einschließung in die Studierstube und an den Teetisch hat uns, und zwar vor Allem uns innerliche Deutsche, mit der Flut der bloßen Lesedramen beschenkt. So nennen wir das Drama, das entweder Seelenleben mit zu wenig Handlung darstellt oder Handlung in rascher, abgebrochener, die äußern Bedingungen der Bühne überspringender Folge oder beides mischt, wie Goethes Faust. Es wird immer solche Dramen geben und darf sie geben; die Poesie hat Manches dramatisch zu sagen, was sich den Schranken und der Flüssigkeit der Bühnendarstellung nicht fügt, aber das Überhandnehmen dieser Gattung weist bedenklich auf den Überschuß an Reflexion in unserer Zeit. Das reale Leben des Dramas schwankt aber um den Pol, auf welchem geistige Tiefe und Bühnenhaftigkeit zusammenfallen, so, daß nicht weniger massenhaft auf dem andern Extrem eine Literatur sich ausbreitet, die auf Kosten der geistigen Tiefe bühnenhaft wirkt, und hier besonders ist der schwache Punkt dieser Dichtart, wie die epische den ihrigen in der platten Unterhaltungsliteratur und in der ermüdenden didaktischen Breite hat. Die Kräfte sind so verteilt, daß tiefere Geister oft nicht verstehen, was wirkt, und die andern, die es verstehen, keine Tiefe, keinen Gehalt haben. Doch auch hier muß man billig sein; auch Bühnendramen ohne bleibenden Anspruch an Gediegenheit des Textes muß und darf es immer geben, die Fürsten müssen ihr Gefolge haben, die Bühne will leben und kann nicht lauter Klassisches auf ihr Repertoire setzen.

Die Schauspielkunst ist bloß anhängend, weil sie lebendigen Stoff als Material verwendet (§ 490). Es ist derselbe Stoff wie in der

Digitized by Google

darstellenden Gymnastik und der Orchestik, nämlich die eigene Person des Darstellenden, zwar in ungleich größerem Umfang und ungleich vielfältigerer, geistigerer Anwendung ihrer Ausdrucksmittel, als in diesen Künsten, aber nur um so fühlbarer den Störungen, Zufällen, Unangemessenheiten des Naturschönen ausgesetzt: dieselbe Gestalt, Stimme, Physiognomie soll abwechselnd für die verschiedensten Charaktere als Material dienen, die Person ist dabei abhängig von ihren Stimmungen, Körperzuständen usw. Ja die ungleich tiefere und ausgedehntere Bedeutung, worin hier die eigene Person als Darstellungsmittel verwendet wird, ist gerade der Grund, warum der Schauspielerstand so lange gegen die öffentliche Mißachtung zu ringen hatte: denn um jederlei Ausdruck an seiner Gestalt zu zeigen, muß sich der Mimiker in jederlei Charakter und Stimmung künstlich versetzen, muß den Zustand, in den er sich so versetzt hat, durch den vollen Schein äußerer Zeichen darstellen, die sonst durchaus unwillkürlich und unbewußt den wirklichen, nicht nachgeahmten Zustand begleiten, und so liegt es nahe, den ästhetischen Standpunkt mit dem moralischen zu verwechseln, den Künstler als handwerksmäßigen Lügner anzusehen, der die Gewohnheit, Stimmungen auszudrücken, in die er sich nur mit Absicht hineinversetzt, auch auf sein Leben außer der Kunst übertrage; man denkt, er habe zu oft geweint, gelacht usw. auf der Bühne, als daß man sein Weinen und Lachen außer derselben für Wahrheit nehmen könnte. Es ist zunächst richtig, daß die Versetzung des Schauspielers in die Stimmungen ganz anderer Natur ist als die des Dichters (wie des Bildhauers, Malers, Musikers); bitterer, stoffartiger Ernst ist es natürlich auch diesem mit dem Zustande nicht, den er uns darstellt, er ist darin und er schwebt doch frei darüber; die dramatische Dichtung setzt mit doppelter Stärke dies Schweben voraus, weil sich da der Poet in verschiedene Charaktere direkt und abwechselnd verwandelt, allein derselbe fingiert nicht mit der vollen Stärke sinnlicher Gegenwart, als sei der dargestellte Zustand der seinige, er tritt nicht vor uns hin und gibt die ganze Wärme der Unmittelbarkeit des Zustandes vor, als durchdränge derselbe sein Wesen bis auf jeden Nerv; der Schauspieler tut es und darum fällt auf die künstlerische Absicht und Versetzung, womit er es tut, ein geschärfter Akzent des bloßen Scheins. — Im Verhältnisse zum Dichter liegt nun die andere Seite der Abhängigkeit, wodurch die Schauspielkunst zur bloß anhängenden wird: der

Digitized by Google

Inhalt der Darstellung ist von jenem vorgezeichnet, der Schauspieler kann als solcher nicht zugleich der Erfinder sein, denn er kann ja in einer Handlung nur Einen Charakter, ein Glied derselben darstellen, nicht sein Subjekt, wie der Dichter im Akte seiner Phantasie, in viele zerlegen und verwandeln (daß ein Schauspieler oft mehrere Rollen in einem Stück übernimmt, wäre lächerlich hier geltend machen zu wollen). Es ist bekannt, wohin das Schauspiel durch Improvisieren versinkt. Eben hier liegt nun aber auch der Punkt, von dem die Ehrenrettung der Schauspielkunst ausgeht. Um die Schöpfung des Dichters in den vollen Schein der Wirklichkeit zu übersetzen, muß ihm der Mime, wie Eckhof sagt, „in das Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften nachtauchen, bis er ihn findet". Hier ist eine Reproduktion gefordert, wie in keiner bloß nachbildenden, vervielfältigenden, exequierenden Kunstübung, eine Reproduktion, die zur Produktion wird. Hat der Schauspieler dem Dichter in seinen Geist, so hat er ihm auch in seinen Gehalt, seinen Ernst, seine Idealität nachzutauchen und es gilt nichts Geringeres als den hohen Zweck, Menschen, Menschenleben, Menschenschicksal darzustellen. Er bildet auch nicht bloß nach, er entwickelt, ergänzt, füllt aus; neben dieser Erfüllung, dieser Herausführung in die volle Farbe erscheint das Werk des Dichters wieder als bloßer Entwurf, ist, wie wir gesehen, bloß innerliches Phantasiebild, dem es an Fülle und Schärfe fehlt. Der echte dramatische Dichter rechnet auf diese Ergänzung, führt nicht bis ins Kleinste aus, läßt Einzelnes relativ skizzenhaft, schneidet dem Schauspieler die Selbsttätigkeit nicht ab. Der Akt der Versetzung in das Werk des Dichters fordert also in erster Linie verwandtes Genie, Intuition; dazu aber den Ernst und Fleiß des Denkens, des Einarbeitens, und derselbe hat sich nicht nur auf die einzelne Rolle, sondern auf das Ganze zu erstrecken, denn sie ist Glied des Ganzen, und auf dieses muß also auch die geniale Intuition sich ausbreiten: der Schauspieler muß die Idee seiner Rolle ebensosehr aus der Idee des ganzen Drama als aus dieser selbst sich erzeugen. Hier liegt denn zugleich ein wesentliches Moment der Kunstmoral für diesen Stand: die Pflicht der Einreihung in das Ganze, der Unterordnung unter dasselbe, die Bezwingung der Eitelkeit im Dienste des Ensemble. Zwischen dem geistigen Eindringen in die Rolle und der Ausführung liegt nun die Notwendigkeit eines umfassenden Studiums des hiehergehörigen großen Gebietes des Natur-

Digitized by Google

schönen: des physiognomischen, pathognomischen Ausdruckes (vgl. § 338 ff.), des Menschenlebens überhaupt im weitesten Sinne. Der Schauspieler, welcher der Reflexion mehr als dem Talente verdankt, setzt Einzelzüge aus den Erwerbungen dieses Studiums musivisch zusammen, dem genialen schießen dieselben von selbst organisch an das mit Einem inneren Wurfe der Phantasie dem Dichter nachgeschaffene Charakterbild an, und die Mühe des Denkens und Übens ist getragen von dem magischen Zuge dieses Schauens. — In der wirklichen Ausführung ist das nächste Moment die Herstellung der sog. Maske; es ist von Wichtigkeit, weil es hier gilt, der Schauspielkunst im Mittelpunkt ihrer Schwäche, der Inkongruenz der lebendigen Persönlichkeit zu dem geistigen, konkret gedachten Bilde des Dichters mit allen Mitteln der Kleidung, Behandlung der Haare usw. nachzuhelfen. Was aber von Unangemessenheit zurückbleiben mag, wird durch echte Kunst im wirklichen Spiele momentan verwischt; denn der fortgerissene Zuschauer erzeugt sich das Bild der Erscheinung aus dem geistigeren Teile der Darstellungsmittel und die Phantasie hat die wunderbare Fähigkeit, darüber wirklich die Gestalt anders, namentlich heroisch größer zu sehen, als sie ist. Diese geistigeren Mittel bestehen denn in der Aktivität der Gestalt für Auge und Ohr, Aktion und Deklamation: jene umfaßt Gesichts-Ausdruck, Gestikulation der Hände, Bewegung der Füße und des ganzen Körpers, wobei das Verweilen in einer Geste, das Verhalten in der Ruhe so wesentlich ist als die Reihe der wirklich bewegten Momente, das stumme Spiel so wichtig als das mit der Rede verbundene; diese erhebt die unendliche Tonwelt der Sprache nach Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Beschleunigung und Langsamkeit zum künstlerischen Ausdruck des Charakters und jeder seiner innern Bewegungen. Die letztere Unterscheidung ist namentlich für den Schauspieler wichtig: der Charakter bleibt sich im Wechsel der Stimmungen und Affekte gleich, sein stehendes Gepräge soll aber ebensowenig den letztern ihre momentane Gewalt und Wärme entziehen, als von denselben überwachsen und aus den Fugen seiner Grundzüge getrieben werden. Die Deutschen sind bessere Darsteller des (echt individuellen) Charakters, Italiener und Franzosen der Leidenschaft. Wir müssen uns versagen, den ganzen Reichtum wichtiger Begriffe und Beobachtungen zu entwickeln, der in den hier angedeuteten Hauptseiten der Darstellungskunst eingeschlossen liegt, verweisen

Digitized by Google

ſtatt deſſen auf Rötſcher: „Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in ihrem organiſchen Zuſammenhang wiſſenſchaftlich entwickelt“ und bemerken nur noch, daß vermöge der Aufgabe des Enſembles der einzelne Mime auch das Einzelne ſeiner Mittel auf die Zuſammenwirkung mit den andern zu berechnen hat: die Lehre von der Schauſpielkunſt hat es weſentlich auch mit dem Einklange des Zuſammenwirkens zu tun, nicht nur im tieferen Sinne, ſondern im Heraustreten für das Gehör und namentlich für das Auge in der Gruppierung des Perſonals und ihrem Wechſel. — Iſt es nun allerdings wahr, daß die Gewohnheit der Verſetzung in Charaktere und Stimmungen und der künſtlichen Annahme des vollen, unmittelbaren Scheins dieſer Verſetzung eine Gefahr mit ſich bringt, den Menſchen auszuhöhlen, auf den eiteln Schein zu ſtellen, ſo hat der echte Mime in dem hohen und würdigen Begriffe der Bedeutung ſeiner Kunſt, eine Interpretin der Dichtkunſt und durch ſie der ewigen Wahrheit des Menſchenlebens zu ſein, in dem Ernſt und Fleiß, den dieſer Begriff fordert und mit ſich bringt, das ſichere Gegenmittel, und iſt der Stand großen Verſuchungen ausgeſetzt, ſo iſt er nur um ſo achtungswerter, wo er ihnen widerſteht. — Eine weitere Schwäche dieſer Kunſt, welche unmittelbar damit gegeben iſt, daß ſie in lebendigem Stoffe darſtellt, beſteht in der Flüchtigkeit ihrer Wirkung; ſie „ſchreibt ins Waſſer“. Ein Streben nach um ſo ſtärkerem momentanen Erfolg, Empfindlichkeit über Tadel, gereizte, nervöſe Stimmung wird dadurch erklärbar, ſelbſt entſchuldbar, den höheren Künſtler ſtärkt dagegen das Bewußtſein der Intenſität und des ſtillen Nachwirkens der Wirkung.

2) Der Gegenſatz der Stile in der Poeſie ſpricht ſich ſo ſchlagend in der Schauſpielkunſt aus, daß er durch ſie in volles Licht tritt, an ihr aufs Belehrendſte nachgewieſen werden kann. Dem plaſtiſchen Charakter des antiken Dramas entſprach die Maske, der Kothurn, die feierlich typiſche Kleidung, das einfach große Syſtem der Bewegungen, wodurch der Schauſpieler als wandelnde Statue erſchien, der rezitativartige, ſtellenweiſe in Geſang übergehende Vortrag. Hier galt es nur die ſubſtanziellen, gewaltigen Grundzüge; die Durchführung in das Spezielle und Individuelle, die feinere Schattierung war ausgeſchloſſen. Es hing dies Alles mit der Szenerie, zu der wir erſt im folgenden Paragraphen übergehen, namentlich dem Spiel im hellen Tageslichte zuſammen. In Allem iſt das moderne Spiel das gerade

Digitized by Google

Gegenteil, das volle Bild des maleriſchen Stils im Gegenſatze des plaſtiſchen; hier wird durchaus ſpezialiſiert, detailliert, während dort generaliſiert wird, hier iſt Alles porträtartig, phyſiognomiſch. Allein der Gegenſatz erneuert ſich innerhalb dieſes Stils; teils iſt er ein nationaler ebenſo wie in der Poeſie: Italiener und Franzoſen haben in der hohen Tragödie immer noch etwas Geſangartiges, Rezitativähnliches im Vortrag, ſtrenge, gemeſſene Regel, einfach große Bewegung, plaſtiſches Verweilen im Spiel, in der Komödie bringt wenigſtens die generelle Behandlung der Charaktere eine geringere Individualiſierung mit ſich. Die franzöſiſche Art war mit der poetiſchen Dramaturgie und geſamten konventionellen Diſziplin in Deutſchland eingedrungen und ward von Eckhof geſtürzt, der die wahre und individuelle Sprache und Tonleiter der Natur zum Geſetz erhob. Nun aber riß mit dem bürgerlichen Drama und ſeiner proſaiſchen Redeform, dann mit dem wilden Schrei der Sturm- und Drang-Periode ein Grad des Naturalismus ein, der eine neue Reaktion des plaſtiſchen, klaſſiſch idealen Stils hervorrufen mußte: er knüpfte ſich an Goethes und Schillers klaſſiſche Werke, man führte ſogar wieder franzöſiſche Tragödien in den Kampf. Dies führte abermals in gleichtöniges Pathos, jambiſche Modulation ohne Naturwahrheit des Tonfalls, kaltes Anſtands-Syſtem; die entgegenſtehende Richtung mußte abermals ihr Recht zurückfordern. Seither ſuchen wir einen charakteriſtiſchen Stil, der naturwahr individualiſiert und doch ideal iſt, wie in der Poeſie und in allen Künſten, aber dem richtigen Begriffe des Zieles bringt die Zeit nicht die hinreichende Kraft und Friſche entgegen, den falſchen Überſchuß der Reflexion fühlt man nirgends mehr als auf dieſem Gebiete. — Statt alles Weiteren beſchränken wir uns hier, auf das treffliche Werk von Ed. Devrient: „Die Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt“ zu verweiſen.

§ 922

Die Schauſpielkunſt ſetzt die Bühne voraus: die Baukunſt, die Malerei und als Stimmungsmittel die Muſik verbinden ſich mit ihr und es entſteht eine Vereinigung aller Künſte, in welcher die Poeſie der beſtimmende Mittelpunkt iſt (vgl. § 544, 3). So kehrt denn dieſe zu der bildenden Kunſt im eigentlichen Sinn, hiemit

Digitized by Google

die gesamte Kunst auf ihrer Spitze zur Unmittelbarkeit zurück und erreicht hiedurch eine ästhetische Wirkung auf die Gemüter, welche auch zu einer sittlich politischen Macht wird.

Der ganze Inhalt unserer Kunstlehre erspart uns eine Widerlegung der R. Wagnerschen Theorie von einer Verbindung sämtlicher Künste im Theater, von einem Kunstwerke, das Drama, Oper, Tanz und hiemit lebendige Plastik, Gemälde und architektonische Schönheit gleichzeitig in der Art sein soll, daß wenigstens die ersteren dieser Künste zu gleichen Teilen in der Verbindung wiegen. Jede Kunst hat das ganze Schöne auf ihre Weise und es gibt daher keine andere richtige Verbindung von Künsten als eine solche, worin entschieden Eine Kunst herrscht, die andere oder die andern nur mitwirken; die Verschüttung dieser festen Gesetze ist moderner Überreiz und führt praktisch zum überladenen, phantastischen Opernpompe. — Auf die untergeordneten Formen, worin Poesie mit Gesang und Musik wechselt, die Mischgattungen zwischen Oper und Drama: Melodrama, Singspiel, Vaudeville, konnten wir uns bei dem Umfang der großen Aufgabe nicht einlassen. — Die Musik wirkt denn in dieser Verbindung der Künste nur als Stimmungsmittel vor und zwischen den Akten, vorbereitend, auflösend mit. Was die Bühnen-Einrichtung betrifft, so können wir nur im Ganzen und Großen hervorheben, wie sich der Gegensatz der Stile auch hier ausspricht. Das Tageslicht gehört wesentlich zu dem plastischen Stile der antiken Mimik; das Lampenlicht ist malerisch, wird auf die Bühne konzentriert und beleuchtet mit berechneter Sammlung der Strahlen das detaillierende Spiel. Malerisch ist auch die größere Tiefe der modernen Bühne und ihre vollere Szenerie; die antike kannte nur offene Räume, diese stellt ebensosehr, ja häufiger innere Wohnräume dar und weist dadurch Hand in Hand mit der Poesie auf die Ausbildung des Innerlichen im Privatleben. Von den Extremen der Dürftigkeit und des falschen Pomps auf unsern Theatern ist in Kritik und Ästhetik oft und hinreichend gesprochen. Uns beschäftigt hier die wesentliche innere Bedeutung einer Anstalt, welche alle sinnlichen Mittel zusammenfaßt, um den geistigen Gehalt der Poesie mit der Macht des Augenblicks und den Wirkungen für Auge und Ohr in Tausende von Gemütern zu werfen. Wir haben schon die dramatische Poesie an sich als die

Digitized by Google

Spitze aufgefaßt, mit welcher das System der Künste in sich zurückläuft und seine Gegensätze in erfüllte Einheit zusammenschließt (§ 895); in ihrer Verbindung mit Schauspielkunst und Bühne gestaltet sich dieser Zusammenschluß noch spezieller, indem das subjektive geistige Weltbild nicht nur für die innere Vorstellung, sondern auch für die äußeren Sinne objektiv wird, und auch dies nicht in unbewegter Ruhe, sondern mit wirklicher Bewegung und wirklich tönender Sprache. Da diese nun wesentlich ist, da nicht mehr, wie in der Poesie an sich, die Schrift genügen kann, so ist das Element der Musik, der Ton, wiewohl in der veränderten Potenz der Sprache, im eigentlichen Sinne des Worts mit der Dichtkunst vereinigt, und ebenso, was wichtiger ist, in Architektur und Szenerie die bildende Kunst mit ihrer eigentlichen Wirkung auf das äußere Auge. Durch die theatralische Exekution des Dramas biegt sich also die Kunst auf ihrem geistigsten Gipfel auch in dieser unmittelbaren Bedeutung zu ihrem Anfang, zu ihrer ersten Hauptform um. So entlädt sich nun hier der höchste Kunstinhalt als Blitz der augenblicklichen, vollen, ganz geistigen und ganz sinnlichen Wirkung und hiemit öffnet sich wie in keiner andern Form die Kunst in das Leben. Sie kann nicht weiter innerhalb des eigenen, rein ästhetischen Zirkels, sie hat Alles durchlaufen, erfüllt, zusammengefaßt, sie durchbricht den Kreis und ergießt sich in die Wirklichkeit des Menschenlebens. Es kann auch hier nicht ihre Absicht sein, direkt sittlich, politisch zu wirken, wenn sie echte Kunst bleiben will, aber die rein ästhetische Wirkung des Dramas auf der Bühne läßt ungesucht und mit innerer Notwendigkeit unendliche Wirkungen im Menschen und Bürger zurück wie kein anderes Kunstwerk, Wirkungen, welche sich durch die Gewalt der gemeinschaftlichen Erschütterung, die in Einem Momente ganze Massen durchzittert, in jedem einzelnen Zuschauer so verstärken, als erweiterte und vervielfachte sich sein Herz um so viele Herzen, als hier gemeinschaftlich schlagen und pochen. Wenn man von Schillers Abhandlung: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" die unrichtigen Begriffe von direkt sittlichem Berufe der Kunst abzieht, so bleibt immer noch diese große Wahrheit zurück. Hier, vor diesem majestätischen Tore, das sich nach dem wirklichen Leben öffnet, ist das System der Ästhetik zu Ende; das andere Grenzgebiet, das wir noch zu betreten haben, liegt schon entschieden außerhalb.

Digitized by Google

Anhang zur Lehre von der Dichtkunst überhaupt.

Satirische, didaktische Poesie, Rhetorik.

§ 923

Außer dem Schritte, wodurch die Poesie schließlich innerhalb der reinen Kunstsphäre sich mit andern Künsten verbindet, ist nur noch der eine möglich, wodurch sie sich nach dem fremden geistigen Gebiet öffnet, woran sie am nächsten grenzt: der Prosa (vgl. § 848). Es entsteht eine Mischung des Schönen mit dem Wahren und Guten, welche, obwohl nicht rein ästhetisch, doch von großer allgemein menschlicher, geschichtlicher Bedeutung ist. In keiner andern Kunst ist dies Grenzgebiet so ausgedehnt und mannigfaltig.

Die Kunst kann innerhalb ihrer selbst nicht weiter, sie tritt über ihre Grenze hinaus und geht verschiedene Mischungsverhältnisse mit der scheinlosen, von der ästhetischen Einheit mit dem Bilde gelösten Idee, mit der reinen Darstellung des Wahren und Guten ein. Von anderem Standpunkte, vom Boden der Prosa gesehen, ist es umgekehrt ein Übergreifen dieses Gebiets in das ästhetische, eine Vermählung der nackten Wahrheit mit dem Schönen, eine Erhebung, wenn man will; „die Fußgängerin Prosa entlehnt das Fuhrwerk der Dichtkunst" (Plutarch, V. d. Lekt. d. Dichter, Kap. 2). Diese zwei Auffassungen widersprechen sich nicht, sondern heben sich in den Begriff eines Entgegenkommens beider Sphären auf; praktisch findet in unbestimmten Übergängen bald der eine, bald der andere Standpunkt seine Anwendung, denn bei dem einen Poeten ist es mehr Nachlassen der Dichterkraft, bei dem andern Aufstreben vom Abstrakten zum Anschauungsvollen, was dem Prozesse zu Grunde liegt, durch welchen lehr-

Digitized by Google

hafte oder satirische Erzeugnisse entstehen. Das Wesentliche ist immer, daß von der Idee, vom Allgemeinen aus das Bild gesucht und äußerlich hinzugezogen wird, es gibt aber unendliche feine Unterschiede der Innigkeit oder Äußerlichkeit im Anklingen und Mitklingen des ästhetischen Elements und die Grenze, wo das reine organische Band der Bestandteile bricht oder die Kraft nicht reicht, es zu knüpfen, ist so zart, daß sie nur im Einzelnen am konkreten Kunstwerk aufgedeckt werden kann. Daß wir den Wert der Formen, welche hier noch zu betrachten sind, darum nicht überhaupt herunterſetzen wollen, weil wir sie, wenn der rein ästhetische Maßstab angelegt wird, als bloß anhängende bestimmen, dies ist bereits in § 742 Anm. 1 ausgesprochen, wo von den verwandten Seitenzweigen der Malerei die Rede war, der einzigen Kunst, welche mit der Poesie den Übergang in ein gemischtes Grenzgebiet von so großer Ausdehnung und Fülle teilt. Das ästhetische Urteil zieht seine Strenge zurück, sobald nur zugestanden wird, daß das Gemischte eben nur gemischt ist; das Leben ist reich an Formen und gerne leiht die eine der andern ihre Mittel. Satire und Didaktik nebst Rhetorik gehören zu den gewaltigsten Hebeln des ethischen, politischen Lebens und die Bewegung der Geschichte wäre ohne sie nicht zu denken. Ihr Wesen und ihre reichen, gerade durch ihre gemischte Natur schwierigen Formen sind daher der gründlichsten Untersuchung wert, aber in gesonderter Behandlung oder als Anhang einer Poetik; die Ästhetik ist durch den großen Umfang ihres Ganzen zur Kürze genötigt. Daß aber dieses Gebiet nur einen Anhang der Lehre von der Poesie, nicht einen Teil derselben bilden kann, bedarf längst keines Beweises mehr; eher wäre es der Mühe wert, zu erklären, wie es kam, daß man so lange die grobe logische Sünde der Einteilungen übersehen konnte, die das Didaktische und Verwandte dem Epischen, Lyrischen, Dramatischen koordinierten. Schon der erste Blick zeigt, daß eine Erscheinung, welche, außer andern, unbestimmteren Formen, wechselnd die Gestalt des einen oder andern dieser drei Zweige annimmt, nicht einen Zweig neben denselben bilden kann. Der innerste Grund lag in der Verkennung des reinen Wesens der Poesie; diese geistigste aller Künste, die als solche am nächsten an dem Gebiete der Prosa liegt, verbarg dem noch ungeübten Auge den unendlichen Unterschied des Wahren, das ganz in reinen Schein verwandelt ist, von dem Wahren, das sich nur nebenher mit dem Scheine

Digitized by Google

bekleidet. Man ſah, wie die Dichtkunſt nach allen Seiten vielfacher und maſſenhafter, als es irgendeiner andern Kunſt möglich iſt, in dies gemiſchte Gebiet übergeht, und man überſah die feine, aber ſcharfe Linie, welche auf allen Punkten dieſes Austretens überſchritten wird. — Übrigens ergibt ſich nun (vgl. §§ 546, 547) eine merkwürdige Parallele mit derjenigen Kunſt, welche, die entfernteſte von der Poeſie, am Eingange des Syſtems der Künſte liegt, mit der Architektur. Wie jene mit dem ethiſchen Gebiete, ſo iſt dieſe mit dem des Zweckmäßigen durch die engſten Bande verflochten. So mündet die Kunſt an ihrem Anfangs- und Endpunkte in das außeräſthetiſche Gebiet: dort erhebt ſich ihre Baſis auf dem breiten Boden des praktiſchen Bedürfniſſes, hier ſtreckt ſich ihr Gipfel in die Luft der ſchmuckloſen Wahrheit.

§ 924

Am nächſten der reinen Poeſie ſteht die Satire. Sie unterſcheidet ſich innerhalb ihres allgemein negativen Charakters in eine negative, indirekte und eine poſitive, direkte. Beide wenden komiſche Mittel an, die erſtere aber erhebt ſich je nach Geiſt und Stimmung in das Gebiet der rein äſthetiſchen Komik (vgl. § 547). Sie folgt in ihren beſtimmteren Bildungen den Gebieten der reinen Poeſie, liebt, wie die verwandte Richtung der Malerei (vgl. § 742), die Karikatur und erzeugt auf dieſem Wege komiſche Gegenbilder der großen Hauptzweige (bei ſpeziellerer Richtung auf die Form Parodie und Traveſtie). Die zweite Art der Satire iſt proſaiſcher und verſinkt in das Dürftige und Gemeine, wenn ſie nicht, obwohl zunächſt immer auf Einzelnes gerichtet, in das Allgemeine und Große geht und aus dem Pathos der Idee fließt.

Wir ſtellen die Satire vor das Didaktiſche, da der Gang, der ſich ſchrittweiſe vom rein Äſthetiſchen entfernt, hier der natürlichere iſt. Es kann nicht auffallen, wenn der Grund ihres engeren Verhältniſſes zur echten Poeſie in die Negativität ihres Verhaltens geſetzt wird; denn negativ iſt ſeinem Weſen nach das ganze Gebiet der komiſchen Dichtung, an welches ſich die Satire lehnt, ſofern alles Komiſche das Be-

Digitized by Google

wußtſein des wahren Verhältniſſes von Idee und Bild aus dem ſchlagenden Widerſpruche ſeiner Verkehrung, alſo durch eine Negation erzeugt. Der Unterſchied, wie er ſchon bei Betrachtung der Karikatur in der Malerei (§ 742, Anm. 1) hervorgehoben iſt, beruht darin, daß die Phantaſie in Erzeugung des rein Komiſchen dennoch naiv, harmlos zu Werke geht, alſo das Verfahren poſitiv iſt, während die Satire, geführt von ſtoffartigem Unwillen gegen die verkehrte Wirklichkeit, an die ſie mit Bewußtſein den Maßſtab der Idee hält, auch in der Grundſtimmung ihres Verfahrens negativ iſt. Hier aber macht ſich ein Unterſchied geltend: eine im engeren Sinne negative Form ſtellt ſich mit entſchiedenem Anſpruch auf höheren poetiſchen Wert neben eine ſolche, die, unbeſchadet der negativen Natur des ganzen Gebietes, alſo nur beziehungsweiſe poſitiv verfährt und proſaiſcher iſt. Man bezeichnet den Unterſchied gewöhnlich als den der lachenden, harmloſen und der ſtrafenden, ſcharfen Satire. Der Sprachgebrauch iſt nicht paſſend; die negative oder indirekte Satire iſt immer gewaltſamer, als es ſcheint, und geht zu ſichtbar gewaltſamer Form über, und die direkte, poſitive Satire kann auch mild predigen. Es fragt ſich nun, wie und warum die erſtere der reinen Komik näher ſteht. Zunächſt, wenn man nicht die Grenze zwiſchen dieſer und der Satire verwiſchen will, muß man als das Spezifiſche der letzteren jene Grundlage des Unwillens, der Bitterkeit gegen die Welt, die dem Maßſtabe der Idee widerſpricht, die unpoetiſche Grundſtimmung feſthalten. So iſt ein Schelten und Schimpfen auf das griechiſche Leben, wie es geworden, der Grundzug der Ariſtophaniſchen Komödie, ſo beginnt J. P. Fr. Richter mit Ergießung Swiftſcher Galle. Dies Ausſprechen der Bitterkeit iſt eigentlich poſitive, direkte Satire, allein bei ruhigerem, objektivem Überblick und reicher Begabung entwickelt ſich von ſolchem Ausgangspunkt eine andere Form des Verhaltens. Die Idee, der Maßſtab der Dinge, wie ſie ſein ſollen, wird nicht mehr ausdrücklich fixiert und für ſich hingeſtellt, ſondern als eine verhüllte Macht, als verſchwiegen wirkende Folie den Dingen untergeſchoben; nun wird nicht mehr direkt geſagt: ſo ſollte die Welt ſein und ſo iſt ſie doch nicht, ſondern die geſchilderten Gegenſtände ſelbſt müſſen dies durch ihre Widerſprüche, ihre Mißgeſtalt bekennen. Hier verändert ſich denn Grundſtimmung und Verfahren. Jene iſt nicht mehr die ausſchließlich bittere, denn dem Unterſchieben liegt ein Gefühl der Wahrheit zu

Digitized by Google

Grunde, daß doch wirklich die Macht der Idee ſelbſt in der argen Welt nicht zu Grunde gehen kann; wie tief der Zorn und Ärger ſein mag, er wendet ſich doch unwillkürlich zum freieren, unbefangeneren Lachen; er iſt geneigt, das Böſe für Torheit zu nehmen wie die echte Komik; das Verfahren, die Darſtellung wird anmutig, leicht, ſpielend, liebenswürdig, nachläſſig, geht in das objektive Verfahren über, gibt ein Weltbild, und dies wirkt wieder zurück auf die Stimmung, denn der Dichter muß Liebe für ſeine Narren gewinnen, wenn er in längerer Beſchäftigung, wie ſie ein ausführlicheres Gemälde, z. B. die beſtimmte Form des Romans mit ſich bringt, mit ihnen umgeht. Nur darf man immer nicht ohne Weiteres von Harmloſigkeit reden, denn mag auch das ganze Bild mit Liebe gepflegt ſein, die Bitterkeit und das Schelten bricht doch im Einzelnen herb genug durch. Die Satiren des Horaz gehören der ſogenannten lachenden Form an, aber von durchgehender freier Komik iſt doch auch hier nicht die Rede. Ein Hauptmerkmal des Unterſchieds von der freien Komik iſt nun immer die Neigung zum Übertreiben, zur Karikatur. Der Prozeß, welcher dem Wirklichen die Idee als Folie unterlegt, hat im rein Komiſchen nicht ebenſo notwendig dieſe Wirkung, weil es nicht von derſelben bewußten Schärfe der Entgegenſetzung ausgeht. Auch die lachende Satire faßt die Wirklichkeit hart und gewaltſam mit dem Maßſtabe der Idee an und zwingt ſie, ihre Verkehrtheit durch Überladung des Häßlichen zu bekennen; auch die Sittengemälde eines Horaz ſind Karikaturen. Wie die Malerei (vgl. § 742, 2) ſteigert nun auch die Poeſie dieſe Form bis zum phantaſtiſch Ungeheuren. Die wild gärende Phantaſie eines Rabelais und Fiſchart gibt eine Anſchauung davon. Ariſtophanes iſt trotz ſeinem phantaſtiſchen Bilden nicht ebenſo fratzenhaft, ordnet ſeine grotesken Schöpfungen zu gerechten Kunſtwerken und erhebt ſich daher von der Grundlage der ſatiriſchen Karikatur unzweifelhafter zur reinen Komik. Ein anderer Zug der Satire im Unterſchiede von der echten Poeſie iſt ihre Neigung, einzelne gegebene Formen und Erzeugniſſe der Poeſie ins Komiſche zu ziehen, ſei es durch Unterſchiebung eines kleinen Subjekts unter die Prädikate des großen und heroiſchen im *parodierten*, ſei es durch Belaſſung des Subjekts und Vertauſchung der großen Prädikate mit kleinen und ungereimt modernen im *traveſtierten* Originale. Der echte Komiker beſchenkt ſtatt deſſen die Literatur mit einer neuen Form: Cervantes parodierte oder

Digitized by Google

travestierte, wie wir schon zu § 882 hervorgehoben, nicht die Ritterromane, sondern schuf in seinem ironischen Bilde des Zusammenstoßes der ritterlichen Romantik mit der wirklichen Welt den modernen, realistischen Roman. Gerade die Geschichte des Romans zeigt übrigens belehrend die mancherlei Übergänge zwischen Satire und Komik. So erschien in Deutschland manches Satirische in Romanform gegen den puritanischen Geist der Romane nach Richardson, gegen den Idealismus Klopstocks, gegen Physiognomik, gegen Genieweſen, Orthodoxie, Exzentrizität aller Art, bis diese unreifen Bildungen unter wachsendem Einfluß der englischen Humoristen, welche selbst von der Ironie gegen Richardsons absolute Tugendmuster ausgegangen waren, in J. P. Fr. Richter einen relativen, an unzweifelhaft echter Komik jedenfalls reichen Abschluß fanden. — Hiemit sehen wir bereits, wie die Satire den Zweigen der reinen Poesie folgt, zunächst dem epischen. Das komische Epos, das nichts als eine Parodie oder Travestie der Gattung ist, haben wir bereits hieher verwiesen. Das Lyrische muß einem Verhalten, das am liebsten mit wiederholten einzelnen Stichen sich gegen die Welt wendet, natürlich eine besonders angemessene Form sein. Daß die Lyrik der Betrachtung und in dieser vorzüglich das Epigramm ihr natürlicher Boden ist, ergibt sich von selbst, aber darum ist ihr doch das leichte Lied nicht verschlossen; je mehr sie sich allerdings in dessen Ton versetzt, um so mehr erhebt sie sich auch in den Humor. Ein schönes Beispiel hievon sind Goethes „Musen und Grazien in der Mark"; man sieht hier recht, welche freie Leichtigkeit in dieser Hand Alles, selbst die harte Waffe des Spottes, gewinnt. Das politische Spottlied muß freilich schwerer wiegen, doch gibt es auch hier einen reichen Unterschied von Formen bis zu der Heiterkeit der echten Komik. Zum Dramatischen kann die der Satire beliebte Gesprächsform gezogen werden. Lucian hat das Muster gegeben, wie man das Ausgelebte und Verkehrte in eigener Person auftreten und in der Dialektik der Wechselrede seine inneren Widersprüche naiv bekennen lassen muß; Horaz geht vielfach in diese belebte Form über. Das sechzehnte Jahrhundert hat sie rüstig aufgenommen; wir erinnern nur an U. v. Huttens Gespräch: die Anschauenden. Auch die Briefform nähert sich, wenn sie verschiedene Personen auftreten läßt, dem Dramatischen; Meisterwerk für alle Zeit bleiben die Epistolae obscurorum virorum. Je mehr sich aber die Satire zum eigentlichen

Digitized by Google

Drama entwickelt, deſto mehr iſt ihr der Aufſchwung zum echt Komiſchen geſichert, ja mehr noch als im Epiſchen, weil die Selbſtverwandlung des Dichters in ſeine Perſonen ihn entſchiedener aus dem Standpunkte der Entgegenſetzung gegen die Welt, der ſeine Grundlage bildet, in die Trunkenheit des wirklichen Humors hineinreißt. Auf Ariſtophanes haben wir in dieſer Beziehung ſchon öfters hingewieſen. —

Die direkte oder poſitive Satire hält das Ideal ausgeſprochenermaßen an den Gegenſtand, zeigt deſſen Schlechtigkeit in offenem Angriff auf und gehört alſo entſchiedener dem Boden der proſaiſchen Trennung zwiſchen der Idee und der Welt an. Sie verfährt daher auch meiſt monologiſch, tritt in Briefen, Abhandlungsform u. dgl. in der eigenen Perſon auf. Es iſt damit zugleich geſagt, daß, wie in der Stimmung die freie Heiterkeit, welche ihre Narren liebt und geneigt iſt, das eigene Ich unter den komiſchen Widerſpruch zu ſubſumieren, ſo im poetiſchen Akte die Objektivierung nicht eintritt; daher in Vergleichung mit den Zweigen der Poeſie nur eine Verwandſchaft mit dem Lyriſchen übrig bleibt. Die direkte Satire wäre daher überhaupt nicht äſthetiſch, ſondern ethiſch, wenn ſie nicht im Einzelnen komiſcher Mittel, natürlich im Weſentlichen des Witzes, ſich bediente, und da die objektivſte Form des Witzes die Ironie iſt (vgl. §§ 201—204), ſo folgt, daß ihr Verfahren, wenn ſie zu dieſer greift, am nächſten an die höhere und freiere Natur der indirekten Satire grenzt. Das Lob der Narrheit von Erasmus und die ironiſchen Abhandlungen von Liscow mögen als Beiſpiele genannt werden. Allein hier ſchwächt ſich auch die praktiſche Gewalt einer Äußerung des Geiſtes ab, die als beißendes Salz der trägen Maſſe des geſchichtlichen Lebens unentbehrlich iſt. Verdorbene Zuſtände wollen nicht mit der verſteckt lachenden Ironie, ſondern mit der ätzenden Schärfe einer gründlichen Erbitterung bearbeitet, durchbohrt ſein, der äſthetiſche Standpunkt weicht dem ethiſchen, dem das Verhüllte zu matt, zu ſchwächlich iſt. Fortgeſetzte Ironie iſt daher etwas Veraltetes, iſt Rokoko, wir ertragen das ſchleppende Hinterhalten nicht mehr. Es verſteht ſich, daß, je mehr bei dieſem poſitiv ſatiriſchen Verhalten der äſthetiſche Standpunkt hinter den ethiſchen zurücktritt, deſto ausdrücklicher ein reiner Haß gefordert werden muß, der aus der Idee fließt: „die Abneigung könnte auch eine bloß ſinnliche Quelle haben und lediglich in Bedürfnis ge-

Digitized by Google

gründet sein, mit welchem die Wirklichkeit streitet, und häufig genug glauben wir einen moralischen Unwillen über die Welt zu empfinden, wenn uns bloß der Widerstreit derselben mit unserer Neigung erbittert; — die pathetische Satire muß jederzeit aus einem Gemüte fließen, welches vom Ideale lebhaft durchdrungen ist" (Schiller, Über naive und sentimentale Dichtung. Werke B. 18, S. 252, 254). Die Satire hat von einem durchaus persönlichen, wilden Schimpfen und Schelten in der jambischen Poesie der Griechen (Archilochos) ihren Ausgang genommen; als eine Art von Vorübung für die Komödie hat das seine natürlichen Wege, aber fixiert, wie in den späteren Satiren der Italiener und in den Gemeinheiten eines Murner, wird es abscheulich. Nicht die Einzelheit, Persönlichkeit des Objekts ist das Verwerfliche; was packen will, muß einen greiflichen Gegenstand haben, und soll der Gegenstaud gründlich durchbeizt und durchpfeffert werden, so kann der Satiriker nicht genug spezialisieren, auch die Farben mögen grell sein, wenn nur das Häßliche nicht die furchtbare Erdenschwere behält wie in einem Juvenal. Das Wesentliche aber ist, daß das nächste Objekt immer nur der Punkt sein soll, an welchem ein allgemeines Übel angefaßt wird, und wir werden den Satiriker um so mehr achten, wenn dieses Übel zugleich mit Macht bekleidet ist, wenn es Mut fordert, es zu bekämpfen. — Die Satire fällt im Ganzen und Großen naturgemäß in Zeiten der Auflösung; die späte Zeit Roms und das sechzehnte Jahrhundert, dieses freilich so viel frischer und von Morgenluft bewegt, waren ihre Blüte-Perioden.

§ 925

Der eigentlich didaktischen Poesie gehen mit dem Charakter 1
ungeschiedener Ursprünglichkeit in Epos und Drama Erzeugnisse
voran, welche den Lehrgehalt als religiöse Tatsache aussprechen. 2
In ausgebildeter Gestalt schließt sie sich an die epische Dichtung
als Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht.
Die naivste unter diesen Formen, verwandt mit dem Tier-Epos,
ist die Fabel. Zu der lyrischen Dichtung gesellt sich die lehrende 3
Ballade und Romanze, das Spruchgedicht oder die
Gnome, Sprichwort, Rätsel, zu der dramatischen der lehr-

Digitized by Google

hafte Dialog und alle die Formen, welche den Charakter pathetischer Monologe tragen. Daneben breitet sich ein unbestimmtes Gebiet aus, das bereits der prosaischen Abhandlung verwandt ist und seinen Zusammenhang mit der Poesie nur durch Schilderungen des Naturschönen rettet, durch die es mehr oder minder dem beschreibenden Gedichte sich nähert: das eigentliche Lehrgedicht.

1) Wir haben die Theogonie und das ursprüngliche religiöse Epos, das vor der Ausbildung der Kunstpoesie liegt, nicht in der Lehre von der epischen Dichtung, die gottesdienstlichen Akte, aus denen das griechische Drama hervorging, die Mysterien des Mittelalters und die religiösen Dramen der Spanier, die zwar der Kunstpoesie angehören, aber doch von jenen naiven Anfängen sich ableiten, nicht in der Lehre von der dramatischen Dichtung als bleibende Arten aufgeführt. Darstellungen des absoluten Religionsinhalts in Form von Ereignis, Handlung, Leiden, kurz reiner Mythus, nicht bloß eingewoben in menschliche Handlung und Leiden, sondern als eigentlicher und wesentlicher Stoff, ist niemals ungemischte Poesie, sondern Lehrpoesie. Es verhält sich anders in der bildenden Kunst, hier ist das Vorführen der göttlichen Personen ein lebendiges Motiv, um rein und allgemein Menschliches darzustellen, weil es mit der sinnlichen Erscheinung Ernst wird; in der Poesie dagegen, wo das Anthropomorphische nur durchsichtige Vorstellung bleibt und doch die Gestalt in durchgeführte Handlung gesetzt wird, fällt hier die überzeugende Kraft der Lebenswahrheit weg; diese kann einem Ganzen von fast lauter transzendenten Gestalten und Begebenheiten nicht zukommen, menschliche Sympathie ist nicht möglich, wo es keine Schuld, kein eigentliches Glück und Unglück gibt, und wo diese nicht möglich ist, bleibt nur das Verhältnis des Bewußtseins zu reinen Ideen, die ihm unter poetischer Hülle eingeprägt werden. Freilich aber ist bei diesen primitiven Erscheinungen des religiösen Epos der Unterschied von eigentlicher Lehrdichtung nicht minder einleuchtend: ehrwürdiger, fester Glaube hält die großen Wahrheiten noch unbefangen in sinnlicher Form fest und ist wirklich überzeugt, Tatsachen, Geschichte und Handlung vorzutragen, zu vernehmen. Es ist dies der Anteil der Phantasie

Digitized by Google

an der Religion, durch welchen dieſe die zweite Stoffwelt ſchafft (§ 416 ff.), und darin eben ruht die innigere Verwandtſchaft dieſer altehrwürdigen Lehrpoeſie mit der echten Dichtkunſt; der Unterſchied aber liegt, wie geſagt, darin, daß dieſe niemals die zweite Stoffwelt ohne die urſprüngliche gibt und immer irgendeinen Grad von äſthetiſcher Lockerung des unfreien Scheins vorausſetzt (vgl. §§ 417, 418).

Die eigentliche Lehrpoeſie dagegen hat entweder bei übrigens phantaſieloſer Bildung den unfreien Schein in religiöſen Dingen behalten, aber auf Verſtandsgründe geſtützt, und das iſt ebenſo gut, wie wenn ſie ohne dieſen proſaiſch geretteten Phantaſie-Anteil bildloſe Wahrheit vortrüge, oder ſie hat ihn aufgehoben und dann tritt eben der letztere Fall ein, die Zutat der Phantaſie aber legt ſich nachträglich an den ſo getrennten und für ſich bewußten Gehalt. Eine genauere Erörterung der Heſiodiſchen Theogonie und des Verwandten in der griechiſchen Literatur gehört nicht hieher; dieſelbe hätte übrigens Alles, was die orientaliſchen Religions-Urkunden von ausdrücklich und zuſammenhängend vorgetragener Götterlehre, Göttergeſchichte enthalten, ebenfalls zu berückſichtigen. Aus der nordiſchen Welt reihen ſich daran die Edda-Lieder mythiſchen Inhalts und aus der althochdeutſchen die Evangelien-Harmonien Otfrieds und die altſächſiſche, der Heliand. Dante, Milton, Klopſtock dagegen gehören der Kunſtpoeſie an und ſind in der Darſtellung der Formen des Epos beleuchtet worden, es weiſen aber die Bemerkungen in jenem Zuſammenhang herüber in den Begriff des Gebietes, in welchem wir uns nun befinden. So hat denn auch das Drama urſprünglich vermeintliche Geſchichte, abſolute Geſchichte, Glaubensgehalt als Tatſache dargeſtellt und das moderne Schauſpiel iſt aus den Myſterien, wie das antike aus den Dionyſiſchen Feſt-Aufführungen, hervorgegangen; die geiſtlichen Dramen der entwickelten Kunſtpoeſie aber, wie ſie eigentlich nur in Spanien (vidas de Santos und autos sacramentales) geblüht haben, weben zwar den chriſtlichen Mythus in menſchliches Leben, Schuld und Schickſal ein, entziehen aber dieſem die rein menſchliche Wahrheit und Sympathie und ſind wirklich Nachkommen der Myſterien bei einem bigotten Volke, die keine Stelle in der Lehre von der Poeſie als echte, des Bleibens werte Formen finden können. Wir haben ſie bereits als Spezialitäten bezeichnet. — Eigentlich könnten wir nun zu der elementariſchen, großartig unbefangenen Lehrpoeſie auch das aus den dunkeln Zeiten vor

Digitized by Google

der Kunſtdichtung überlieferte Gnomiſche, alle poetiſch vorgetragene, noch immer an den religiöſen Glauben geknüpfte ethiſche Wahrheit ziehen: einen Teil der ſogenannten Orphiſchen Poeſie, die Sprüche der ſieben Weiſen, das entſprechende Orientaliſche, wie es in poetiſcher Spruchform ſich durch die Religionsbücher der Inder und Perſer zieht, älteſte deutſche Spruchweisheit; allein wo immer Lebenswahrheit, nicht oder nur als Hintergrund der Anlehnung vermeintliche Tatſache vorgetragen wird, iſt die wirkliche Scheidung von Idee und Bild vorhanden und ſpricht ſich denn auch in der Zerſtücklung des Vorgetragenen, der Einzelheit der Sätze aus.

2) Wir haben ſchon bei der Satire geſagt, daß es mancherlei Stufen und Miſchungsformen zwiſchen den beiden Enden: der organiſch bildenden Phantaſie und dem die äſthetiſchen Elemente nur äußerlich verknüpfenden Verfahren gibt. Die didaktiſche Poeſie geht immer vom geiſtigen Inhalt aus und von da erſt zum Bilde fort; ſie unterſcheidet ſich von der ſatiriſchen dadurch, daß ſie zwar vorausſetzt, das Leben entſpreche noch nicht dem, was es ſein ſoll, der Idee, aber es bei der bloßen Vorausſetzung beläßt, nicht die Anſchauung des Verkehrten und Erbitterung darüber zu Grunde legt. Es fehlt ihr daher die Leidenſchaft, welche die Phantaſie zu jenem negativen, komiſchen Akte aufbietet, den wir kennen gelernt haben; aber von der einen Seite belebt ſich ihre größere Nüchternheit durch die Wärme der Überzeugung und Geſinnung, von der andern kann leicht und unbefangen ein Anſchauungsbild an die Idee, welche den Lehrgehalt bildet, anſchießen und innig damit zuſammenwachſen, ſo daß die Lehre als das posterius erſcheint, das nur ſo von ſelbſt aus der Anſchauung hervorſpringt. Dies liegt denn am reinſten vor in den Formen, die ſich an die epiſche Dichtung anſchließen. Das Beiſpiel (nicht im mittelhochdeutſchen Sinne, wo es Fabel und jede didaktiſche Erzählung bedeutet, ſondern im gewöhnlichen modernen Sprachgebrauche verſtanden) bringt zum Beleg einer Wahrheit einen Fall, eine Erſcheinung aus dem Leben ohne Fiktion herbei, worin dieſe Wahrheit real geworden iſt oder immer aufs Neue wird; es gehört eigentlich ganz in die Proſa und wird hier nur erwähnt als belehrende Stufe der Leiter, die von da zur Parabel und Fabel führt. Idee und Bild fallen in dieſer einfachen Form gar nicht und ebenſoſehr ganz auseinander: gar nicht, weil die angeführte Erſcheinung eigentliche Wirklichkeit der

Digitized by Google

vorgetragenen Wahrheit ist, ganz, weil diese Wahrheit in unbestimmt vielen andern Erscheinungen ebenfalls wirklich ist, woraus sogleich folgt, daß doch die Wahrheit, der allgemeine Begriff und das zu seinem Belege beigebrachte Einzelne sich nicht decken, denn sind deren viele, worin jener realisiert ist, so sind es auch vielerlei (verschieden nicht wie Individuen einer Gattung, sondern Individuen aus verschiedenen Gattungen), so sind in ihnen auch noch andere Wahrheiten wirklich; die Güte eines Beispiels besteht nur darin, daß die vorgetragene Wahrheit den wesentlichsten unter den Zügen des angeführten Wirklichen bildet. Die Parabel dagegen fingiert einen Hergang für ihren Zweck, hebt als Band zwischen ihm und der Wahrheit, die sie vortragen will, das tertium comporationis heraus und knüpft an dieses die letztere. Hat sie sich ihren Fall erfunden, so ist er eben ganz auf dies tertium angelegt, und daß in solchem Hergang auch noch andere Gesetze, Wahrheiten liegen können, geht sie gar nichts an. Der Zusammenhang zwischen Idee und Bild ist daher loser als im Beispiel, aber loser im Sinne des Freien, was sich das zweckmäßigste Anschauungsbild selber mit Phantasie schafft, und ebendadurch straffer. Die Parabel ist demnach eigentlich ein Gleichnis, aber ein entwickeltes, zur Erzählung ausgebildetes, episch gewordenes Gleichnis und diese Entwicklung hat ihren Grund darin, daß die vorzutragende Lehre nicht einfach, sondern vielseitig ist, eine Reihe von belegenden Momenten, eine Reihe von Vergleichungspunkten fordert (vgl. Babrios Fabeln übersetzt, nebst einer Abhandlung über die Fabel usw. v. W. Hertzberg S. 93 ff.). Es ist in der Sache begründet, daß der Parabeldichter am liebsten einen Vorgang aus der Menschenwelt erdichtet, weil er hier die reichsten Vergleichungspunkte für seinen vielseitigeren Lehrgehalt findet. Dieser bewegt sich weniger im untergeordneten Gebiete der Lebensklugheit als in dem hohen und ernsten der Ethik; die Parabel ist eine Bilderschrift, welche kindlichen Menschen erhabene und ehrwürdige, auf die Religion gegründete Wahrheiten des sittlichen Lebens einprägt und ihren frischen Geist durch die einleuchtende Zweckmäßigkeit erfreut und erfaßt. Der Lehrgehalt wird direkt ausgesprochen: „das Himmelreich ist gleich" usw.; der Parabelerzähler gesteht offen, daß das Bild bloß Mittel ist; Nathan in der Parabel von den drei Ringen tut es zwar nicht ausdrücklich, aber es liegt im Anlasse, daß der Lehrzweck seiner Erzählung kein

Digitized by Google

Geheimnis ist. — In der Fabel nun scheint auf den ersten Blick das Verhältnis zwischen dem Bild und dem Gehalte viel lockerer zu sein als in der Parabel. Das Gleichnis wird auch in ihr zur Erzählung, diese aber ist Fiktion in viel engerem Sinne, denn sie leiht der unbeseelten Natur, Pflanzen, Bergen, Gewässern, einzelnen Organen des Körpers, vor Allem aber der Tierwelt Bewußtsein, Vernunft, Sprache und verlegt so Handlung in ein Gebiet, wo es nach Naturgesetzen keine gibt, freilich eine Handlung, die dem beobachteten Charakter der Naturwesen entspricht. Produkte der menschlichen Kunst treten ebenfalls auf und werden wie beseelte Naturwesen aufgefaßt. Lebhafte Fiktion auf Grundlage der Naturbeobachtung ist also das Wesen der Fabel, nicht bloß der Äsopischen, sondern der Fabel überhaupt. Daß auch geisterhafte Gestalten, Riesen und Zwerge, Götter, allegorische Personen auftreten, ändert nichts an diesem Charakter, denn sie werden in diesem Zusammenhange ganz ähnlich wie typisch einfache Tiercharaktere verwendet; daß sich die Fabel in Sammlungen jederzeit mit Parabeln gemischt hat, welche mit ihr unter Einem Namen befaßt werden, kommt nur von der nahen Verwandtschaft beider Formen und der Ungenauigkeit gewöhnlichen Sprachgebrauchs. Die Fabel vereinigt also Wunderbarkeit und Natürlichkeit. Die erstere Eigenschaft scheint denn eine Absichtlichkeit des Bildes, eine Äußerlichkeit seiner Beziehung zu seiner Idee, einen Verlust an Einfachheit und schlichter Angemessenheit in Vergleich mit der Parabel zu begründen. Allein umgekehrt: der Vergleichungspunkt ist durch die geläufige Einfachheit und Entschiedenheit der Züge, die von dem Naturwesen entlehnt werden, namentlich die schlechthin einleuchtende Analogie der allbekannten Tiercharaktere zu menschlichen Eigenschaften, Gesinnungen, so ganz schlagend, daß er mit voller Ungesuchtheit hervorspringt. Es ist nur ein unmerkbarer Ruck, der das Menschenähnliche zum Scheine des wirklich Menschlichen erhebt, ein augenblickliches scheinbares Ernstmachen aus einer Unterschiebung, die jedes lebendigen Menschen Phantasie leicht und gern mit den Naturgebilden vornimmt, am meisten die kindliche, und der Fabel gehört ursprünglich ein Auditorium, das wie die Kinder gewohnt ist, Bäume, Steine, Flüsse, Tische, Messer und Gabel, Fuchs und Wolf sprechen zu lassen. Es ist nichts zu verwundern, es versteht sich von selbst. Die Beziehung der vertrauten und einleuchtenden Eigenschaften der Natur-

Digitized by Google

weſen auf das tief verwandte Menſchliche liegt nun eben ſchon in dieſem Rucke zum ſcheinbar wirklich Menſchlichen; der Dichter braucht daher die Moral gar nicht herauszuſtellen, ſie wird, wenn er richtig und lebendig erzählt, in der Handlung ſelbſt von den Akteuren ausgeſprochen. Ja die Lieblichkeit und der Humor der Erzählung gewinnt unter der Hand ein Intereſſe für ſich, einen ſelbſtändigen Wert, und die Fabel, indem ſie mit dem Lehrzwecke ſpielt, hebt ſich dadurch näher an die ſelbſtändige Poeſie. Es hängt aber die Entbehrlichkeit des Epimythions noch anders zuſammen: die Fabel ſtand urſprünglich nicht für ſich, ſondern gehörte dem Leben an, wurde bei Anlaß einer Situation, einer Tatſache vorgetragen (Fabel des Menenius Agrippa) oder war Teil eines größeren Gedichts und dieſer Zuſammenhang gab von ſelbſt die Beziehung, den Sinn (vgl. Hertzberg a. a. O. S. 128, deſſen ſcharfſinniger Unterſuchung wir überhaupt in dieſen Erörterungen folgen). Erſt die hiſtoriſche Aufbewahrung, die Nachahmung in der Kunſtpoeſie hat ſie vereinzelt, ihr dieſe Beziehung genommen und dafür das ausdrückliche fabula docet aufgedrängt. Dadurch iſt ſie zugleich um ihren Grundzug, die Naivetät gekommen und ſelbſt Leſſing konnte epigrammatiſche Kürze mit kindlicher Einfachheit verwechſeln. Es mag eine witzige, pointierte, ſatiriſche Fabel berechtigt ſein, aber ſie iſt ein ſpäter, moderner Ableger der wahren. Dieſe iſt Eigentum des friſchen Auges, das die Natur liebevoll und unbefangen belauſcht, das Tierleben nicht in der Studierſtube, ſondern in Wald und Feld, Stall und Hof beobachtet hat. Die Fabel iſt im beſten Sinne ein Stück rechter Bauernpoeſie. Daher iſt ſie auch nicht eigentlich ethiſch; die Bauernklugheit entnimmt praktiſche Sätze, Regeln des Lebensverſtands aus dem verwandten Naturleben, namentlich aus dem Egoismus, der Sinnlichkeit, der Liſt des Tieres. — Parabel und Fabel ſind demgemäß von ſo urſprünglichem Charakter, daß wir ſie zu jenen unbefangenen, altehrwürdigen Urformen der Lehrpoeſie hätten ſtellen müſſen, wenn ſie nicht doch durch die Iſolierung einer einzelnen Lebenswahrheit ſich von einem Gebiete ſonderten, das noch im großen, monumentalen Zuſammenhange des mythiſchen Glaubens und ſeiner Phantaſiewelt liegt. — Auf einen größeren Zuſammenhang anderer Art weiſt allerdings die Fabel hin. Dies iſt die Tierſage. Sie belauſcht die Tiere und hebt wie die Fabel das Menſchenähnliche ihres Tuns in die Form des wirklichen

Digitized by Google

Bewußtſeins, der Sprache, allein ſie hat nicht daneben den Menſchen im Auge, um, was ſie an den Tieren beobachtet, nun mit Lehrabſicht auf ihn zu beziehen, das Intereſſe bleibt ihnen ungeteilt und ſie werden zu freien, ſelbſtändigen Weſen, Perſonen für ſich, wie in der Heldenſage die Helden, daher auch mit Eigennamen, die urſprünglich Charakterbezeichnungen ſind, wie dieſe ausgeſtattet. Es iſt daher natürlich, daß die Hauptperſonen freie Waldtiere ſind, Raubtiere von feſt ausgeſprochenem typiſchen Charakter, und die Tierſage weiſt auf die älteſten Zeiten des deutſchen Volkes, dem ſie ausſchließlich eigen iſt, auf friſches Wald- und Jägerleben zurück, das „die Heimlichkeit der Tierwelt“ belauſchte, ſie atmet „Waldgeruch“ (J. Grimm, Reinhart Fuchs, Einl.). Nun kann aber der Menſch, der ein ſo nahe Verwandtes in der Natur liebend beobachtet und dichtend umbildet, nicht völlig ſich ſelbſt neben dem Gegenſtande vergeſſen; er kann nicht dauernd in das Tier den Menſchen ganz hineinſehen; der Menſch iſt außerdem noch da und die Hinüberziehung muß eintreten, es muß einleuchten, daß ja dies Alles ein ſprechendes Bild des Menſchenlebens iſt; das Bewußtſein der Beziehung wächſt mit dem Verfolgen, dem Ausſpinnen der einzelnen Abenteuer, und endlich ſpringt — nicht Lehrabſicht wie in der Fabel, aber Satire als Bedeutung des Ganzen hervor, Satire von jener negativen Art, die nur im Sinne der untergelegten Folie verfährt. Die Tierſage ſteht urſprünglich nur an ihrer Schwelle, ſie bewegt ſich aber nach und nach notwendig über dieſelbe; das Ausſpinnen äußert ſich zugleich als der Trieb, ein zuſammenhängendes ſatiriſches Weltbild zu ſchaffen, daher ein Zug zur Verbindung der einzelnen Erzählungen, der ganz wie in der Heldenſage endlich zu einem Epos führt. Dies Epos iſt denn die vollendete Ironie des Heldengedichts, ein Bild der Welt, wie ſie iſt, wenn man das Gewiſſen daraus wegläßt, ein Streit der allgemeinen Selbſtſucht, worin die liſtigſte jede andere überholt. Seine Vollendung fällt natürlich in eine ungleich ſpätere Zeit, ſie fällt zuſammen mit der Epoche, da die Nation jenes bittere Ding, das wir Erfahrung nennen, um eine Welt von Illuſionen erkauft und da ſie begriffen hat, was eigentlich Politik und was Pfaffentum iſt, da „Reineke Fuchs wirklich zum Kanzler des Reichs geworden iſt“ (Roſenkranz, Geſchichte der deutſchen Poeſie im Mittelalter S. 611). Es iſt eine etwas ſchwierige Frage, wohin man das Tier-Epos ſtellen ſoll: in die Lehre

Digitized by Google

vom Epos, von der Satire, oder neben die Fabel. Nur die innige Verwandtschaft des bildlichen Stoffes entscheidet uns für die letztere Anordnung. Vermöge derselben ist es nur natürlich, daß sich Fabeln unter den Tiersagen finden, ja es fragt sich, ob die Fabel nicht eine degenerierte, didaktisch gewordene, zerstückelte Tiersage sei, wie J. Grimm annimmt; sie ist aber wohl vielmehr ursprünglich eine selbständige Schwester derselben. —

Aus diesen uralten, ursprünglichen Gebieten führt uns nun ein freilich rascher Sprung, wie ihn die Mannigfaltigkeit der Formen in diesem gemischten Gebiete mit sich bringt, zu dem beschreibenden Gedichte. Es blühte im achtzehnten Jahrhundert, als die Poesie mit allen Kräften nach der Natur, nach der Anschauung drängte, aber das Grundgesetz, daß sie nicht malen darf, als hätte sie ein räumlich Festes vor sich (vgl. § 847), noch nicht begriffen hatte. Nun gab man Naturschilderungen ohne Handlung; hiemit war der ideale Gehalt in das unorganische Verhältnis gestellt, daß er nicht als immanente Bewegung in den Darstellungsstoff selbst eindrang, daher als Lehre neben denselben treten mußte, und so kann keine Frage sein, daß Werke wie Thomsons „Jahreszeiten", Brockes „Irdisches Vergnügen in Gott", Hallers „Alpen", Kleists „Frühling" in das didaktische Gebiet gehören, und zwar des objektiven Charakters der Schilderung wegen in dessen epische Sphäre. — Noch ist kurz ein Ausläufer der Poesie nach einer andern Art der Prosa, nämlich der historischen Wahrheit zu erwähnen: die Reimchronik, ein Werk der Kindheit der Geschichtschreibung im Mittelalter; die Geschichte ist mit der Sage vermischt und ladet so zur Bearbeitung in Versform ein. Von dem Verhältnisse der reifen Kunst der Geschichtschreibung zur Poesie ist in § 848 Anm. die Rede gewesen.

3) Andere Formen der didaktischen Dichtung schließen sich dem Lyrischen an und am nächsten der echten Poesie stehen offenbar die erzählenden lyrischen Formen, die bei unverhülltem Lehrzweck doch den indirekten Weg einschlagen, die Lehre in den Körper des Stoffes, etwa als Ausspruch in den Mund einer handelnden Person zu legen. Welcher Anmut die didaktische Dichtung fähig ist, wie verkehrt es wäre, ihren Wert zu verkennen, wenn er nur an seinen Ort gestellt ist, zeigen so treffliche lehrende Balladen oder Romanzen wie Goethes „Schatzgräber, Schillers Teilung der Erde, Pegasus im Joche". Der

Digitized by Google

„Zauberlehrling“ neigt entfernt zum Didaktiſchen; es gibt unendliche Übergänge. Dagegen dehnt ſich nun das weite Gebiet des direkt Didaktiſchen, das dem Lyriſchen parallel läuft, in dem einfachen, unmittelbaren Ausſprechen und Hinſtellen ethiſcher, überhaupt praktiſcher Wahrheit, wobei das äſthetiſche Element nur als Gleichnis, Metapher uſw. ſeine dienende Rolle ſpielt: es iſt das Gnomiſche, herausgenommen aus ſeinem Verhältnis als bloßes Moment im Lyriſchen (vgl. § 885, 1): Spruch, Xenie, oder unter welchen Namen es auftreten mag, der Ausläufer der Lyrik der Betrachtung (vgl. § 894), in kürzerer Faſſung, einfachem Hinſtellen einer Wahrheit dem Epigramm, in vollerer, aber an eine Situation geknüpfter Entwicklung der Elegie nachbarlich verwandt, ja mit ihr zuſammenfließend. Es iſt der reiche Schatz ſeiner Lebensweisheit, den ein Volk in der Form ſchöner Gedankenpoeſie an den Grenzlinien ſeiner höheren, rein äſthetiſchen Dichtung aufhäuft; alle echten National-Literaturen, vor Allem die hebräiſche, griechiſche, deutſche bieten eine Fülle der gediegenen Nahrung für Geiſt und Charakter, die in dieſem einfachen, geſunden Brote liegt. Wir dürfen jene Dichternaturen nicht gering anſchlagen, die, nachdenklich, wie Walther von der Vogelweide, zwiſchen der reinen lyriſchen Stimmung und der ſtrengen Betrachtung ſich bewegen und alle Verhältniſſe ihrer Zeit mit dem Salze des ernſten Gedankens durchdringen, noch dürfen wir dem vollen Genius unſere Liebe entziehen, wenn im Alter ſeine Phantaſie nachläßt, ſich zerſetzt und den Gehalt einer langen Erfahrung und Geiſtesarbeit nach allen Lebensbeziehungen in ſinnvollen Sprüchen widerlegt, wie Goethe in ſeinen „Zahmen Xenien“. Aber auch in ſeiner beſten Zeit hat er und Schiller zwiſchen dem ſcharfen Hagel der ſatiriſchen Xenien die reinſten Goldkörner, ja volle, aus Gold getriebene Kränze gnomiſcher Poeſie ausgeſtreut. — An dieſen Zweig der lehrhaften Kunſtpoeſie reiht ſich als Ausdruck der praktiſchen Volksweisheit das Sprichwort. Es liegt weiter ab von der Dichtung, es iſt gangbare Münze mitten im wirklichen Leben, daher es zwar gern, aber nicht weſentlich und notwendig rhythmiſche Kunſtform und Reim annimmt. Doch iſt es meiſt (nicht immer, denn es kann auch nackt und direkt eine Regel, Rat, Lehre in kurzem Satz ausſprechen) poetiſch durch ſein eigentümliches bildliches Verfahren. Es liebt nämlich, eine allgemeine Erfahrung aus dem Natur- oder Menſchenleben als einen Satz hinzuſtellen, der

Digitized by Google

eigentlich die figürliche Seite bildet, aus welcher durch den Vergleichungspunkt die beabsichtigte Lehre erst zu ziehen wäre, die wirkliche Ziehung derselben aber dem Leben selbst, dem jeweiligen Falle zu überlassen (z. B. Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, eine Hand wäscht die andere usw.). Gerade daß es die Anwendung nicht selbst übernimmt, darin liegt sein Charakter, für den Hausbrauch des wirklichen Lebens bestimmt zu sein. Wird das Bild aus den menschlichen Zuständen und Tätigkeiten genommen, so ist es natürlich eine greifliche Sphäre derselben, organisches Leben, Handwerk usw. Es kann übrigens auch humoristisch die transzendente Welt verwendet werden, als wäre sie so vertraut und nahe wie die menschliche (z. B. Wenn der Teufel hungrig ist, frißt er Fliegen). — Endlich verläuft sich die fragmentarische Form der didaktischen Dichtung in das Gebiet des Spiels durch die verschiedenen Arten des Rätsels. Es wird aufgegeben, ein Wort zu erraten und das Finden (in der gewöhnlichen, allgemeinsten Form) dadurch erschwert, daß solche Eigenschaften des Gegenstands angegeben werden, die er mit andern gemein hat, und daß sie der Rätseldichter gerade mit der Absicht, nach andern Gegenständen irrezuführen, bezeichnet und zusammenstellt, während er doch zugleich dunkle Winke einflicht, die auf den rechten Weg leiten. Das Rätsel ist enge mit der Allegorie verwandt, aber es ist ehrlicher als diese: es gesteht, daß es bloß Spiel ist, und hilft dem verlegenen Rater durch schließliche Nennung des Worts oder Zugeständnis des richtigen Funds aus der Not. So verhält es sich z. B. mit den Allegorien im zweiten Teile von Goethes Faust nicht; wir sollen raten und werden nie wissen, ob wir richtig geraten haben.

An die dramatische Form findet begreiflich in der didaktischen Poesie weniger Annäherung statt; das forttönende Aussprechen des direkten Pathos (wie in Tiedges Urania) gemahnt nur ganz entfernt an den Monolog, und der Dialog bringt, da er nicht zur Handlung fortschreiten kann, ungleich weniger ästhetisches Leben herzu als das schildernde Element in den Formen, die sich an die epische Poesie anlehnen. Die strenge Wissenschaft hat, angelockt von dem Scheine natürlicher Zweckmäßigkeit, welchen der Dialog nach der subjektiven Seite für das Verhältnis zwischen dem Lehrer und Schüler, nach der objektiven für das Verhältnis von Satz und Gegensatz, Grund und Gegengrund, überhaupt für das Dialektische entgegenbrachte, diese

Digitized by Google

Form geliebt, aber die Erfahrung gemacht, daß die Zutat der Poesie, die Zerfällung in Personen, die notwendigen Anknüpfungen an Zufälligkeiten der Situation u. dgl. ihr nicht förderlich, sondern nur hinderlich, störend sind. Wo die Wissenschaft auf ihrem eigenen, strengen Boden steht, soll ihr die Poesie nicht folgen wollen; sie lenkt vom Wahren als bloß Wahrem ab und die Mischung verwirrt durch die Teilung unseres Interesses an den Selbstzweck des Schönen und an den Selbstzweck des Wahren.

4) Endlich gelangen wir zu dem äußersten breiten Rande dieses Gebietes, dem Lehrgedicht im engeren Sinne des Worts. Es nimmt eine bestimmte Materie vor und handelt sie nach ihrer innern, gegenständlichen Ordnung ab; der ausgesprochene Lehrzweck, die logische Ordnung und die ausgedehnte Durchführung sind seine Merkmale. Hier ist die Grenze, wo die Poesie in die Abhandlung übergeht und das Ästhetische am entschiedensten nur äußerlich anhängt. Es ist klar, daß dieses sich in dem Grade verstärkt, in welchem der Gegenstand naturvoll ist, innige Beziehung des Menschen zur Natur enthält: dann nähert sich das Lehrgedicht in seinen epischen und lyrischen Elementen der Idylle; so vor Allem in den Gedichten vom Landbau. In Hesiods Werken und Tagen besitzt auch diese Gattung ein Gedicht jenes ursprünglichen, ehrwürdigen Charakters, der allerdings die idyllische Wirkung nur für uns hat, denn hier ist das Bild eines Zustands, der weit hinter der Trennung der Kräfte und Zerspaltung des Lebens liegt, die den müden Menschen treibt, in der ländlichen Natur die verlorene Einfalt zu suchen, hier ist ursprüngliche Einfalt, die einfache Tätigkeit in Feld und Haus mit ihren Regeln und Gesetzen bildet Einen ungetrennten Kreis mit den höchsten ethischen Pflichten und mit der Religion; wogegen Virgils Georgica ihre Anleitungen mit einer Naturschilderung schmücken, die schon den elegischen Charakter einer Welt tragen, wo das Gemüt die verlorene Natur wieder aufsucht, um sich in ihr zu erholen. — Ein Reichtum poetischer Motive liegt in den Heilkräften, die aus dem Schoße der Natur sprudeln; Neubeck hat in seinen „Gesundbrunnen" einen glücklichen Stoff glücklich behandelt. — In anderem Sinn erwärmt sich das Didaktische, wenn eine Seite des menschlichen Lebens ergriffen wird, die dem Affekt angehört und an sich keine Methode kennt, wie in Ovids Kunst zu lieben; hier entsteht durch das Lehrhafte, das Abhandelnde eigentlich

Digitized by Google

eine freie und heitere Ironie des Lehrgedichts. Das ethiſche Lehrgedicht, ſei es ermahnend oder tröſtend (Opitz: „Von der Ruhe des Gemüts, Vom wahren Glück, Troſtgedicht in den Widerwärtigkeiten des Kriegs"), hat neben der Poeſie der Schilderungen ſeine äſthetiſche Stütze auf die Energie des Pathos zu ſtellen. Die farbloſeſten Bildungen entſtehen natürlich, wenn rein wiſſenſchaftliche oder techniſche Materien behandelt werden. Noch einmal iſt allerdings naiv altertümliche und moderne Form des Bewußtſeins zu unterſcheiden: der poetiſche Vortrag der Philoſophie im Mund eines Parmenides und Empedokles iſt etwas Anderes als die Gedichte eines Lukretius und gar der Neueren von der Natur der Dinge. Die Stubenpoeſie hat ſich denn über alle möglichen Zweige der Wiſſenſchaft verbreitet bis zu den anmutigen Sphären der Medizin (Bilderdyk, „Über die Krankheiten der Gelehrten"); ſie hat höhere, künſtleriſche (ars poetica des Horaz uſw.) und niedrige Technik, bis zur Seidenſpinnerei, in ihr Bereich gezogen: aus dem äſthetiſchen Inhalt der erſteren iſt ihr geringer Gewinn an poetiſchem Wert erwachſen, denn die Wohlweisheit des Rezepts, ſoviel Verſtändiges dasſelbe enthalten mag, ſinkt an dem freien Geiſte des Ideals, über den ſie ſich ergießt, als mattes, laues Waſſer hinunter.

§ 926

Die Tendenzpoeſie verhüllt die unorganiſche Verbindung der äſthetiſchen Elemente, welche in der didaktiſchen zu Tage liegt, unter der Energie des pathetiſchen Hindringens auf den Zweck und nähert ſich dadurch einem andern Grenzgebiete der Poeſie, der Rhetorik. Dieſe greift vom praktiſch ethiſchen Boden in die Dichtkunſt herüber, indem ſie zum Zweck einer beſtimmten Wirkung auf den Willen Gefühl und Phantaſie aufbietet und dieſe Mittel mit denen der Überzeugung zu einem künſtleriſchen Ganzen verarbeitet.

Die Lehrpoeſie im Großen und Ganzen will allerdings nicht bloß auf den theoretiſchen Geiſt wirken, ſondern auf das ſittliche, politiſche Leben (vgl. § 547), aber doch nur mittelbar und unbeſtimmt eben durch jenen. Die Tendenzpoeſie (vgl. §§ 547, 484) hat den bewußten Zweck,

Digitized by Google

ſich direkt in das Leben hineinzuarbeiten, die Gemüter zu beſtimmen, daß ſie durch den Willen die Idee, für welche der Dichter begeiſtert iſt, realiſieren, und indirekt verfährt ſie dabei nur ſofern, als ſie dieſen Zweck unter den poetiſchen Mitteln verhüllt. Sie iſt in § 848 als Fehler beſprochen; hier, im Anhang, wo es ſich von berechtigten Nebenformen handelt, muß ſie noch einmal, und auch nach ihrer begründeten Seite zur Sprache kommen. Sie ſteht über und unter der didaktiſchen: über ihr, ſofern das Pathos für ein beſtimmtes reales Sollen gedrängter, akuter, feuriger iſt als die ſtille Wärme, die eine Betrachtung begleitet, unter ihr, ſofern die Betrachtung, welche die Welt nicht unter dem Standpunkte des Sollens anſieht und nicht das pathologiſche Intereſſe hat, auf ſie direkt einzuwirken, idealer iſt und, wenn ſie die höchſten Sphären zum Inhalte nimmt, dem Gebiete des abſoluten Geiſtes angehört; man kann hinzuſetzen, daß die geſtändige Lehrabſicht weniger unbehaglich ſtimmt als die verſteckte des Wirkens, die man wittert und der man auf die Spur kommt. Je nach Standpunkt und Situation wird man die eine der andern vorziehen und am leichteſten ſich mit dem Tendenziöſen verſöhnen, wenn man ſieht, daß es nur die ſchwächere Seite eines Dichtergeiſtes iſt, der in ſeinen Weiheſtunden das Feuer ſeiner Begeiſterung in den wahrhaft äſthetiſchen Prozeß der Phantaſie zu erheben vermag. Das Tendenziöſe iſt beſonders in der dramatiſchen Poeſie zu Hauſe, weil dieſe ſich am entſchiedenſten gegen das wirkliche, ſittlich politiſche Leben öffnet, und die Form, worin es ſich äußert, wird am richtigſten hier *rhetoriſch* genannt. Dieſer Zug hat ſich bei uns vorzüglich in Nachahmung Schillers feſtgeſetzt, von welchem nach dieſer Seite in § 896 Anm. die Rede war. — Im Übrigen iſt es auch hier in der Ordnung, daß man ſich nicht immer auf die Höhe des ſtrengſten äſthetiſchen Maßſtabs ſtellt, ſondern zu rechter Zeit auf den praktiſch ethiſchen herüberneigt und zufrieden iſt, wenn ein Tendenzroman, lyriſches Tendenzgedicht, namentlich aber Tendenzdrama einmal die trägen Gemüter mit ſtarken Hebeln faßt, erſchüttert, für große Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit begeiſtert. —

Wir ſind aber hier wirklich zu der letzten Grenzmarke gelangt, mit welcher ſich die Äſthetik zu beſchäftigen hat, zu der *Rhetorik*. Ihr Grund und Boden iſt der praktiſch ethiſche: der Redner hat direkt den Willen einer Verſammlung zu einem Entſchluſſe zu beſtimmen; nur

Digitized by Google

die religiöse Rede und noch mehr die sogenannte Schaurede unterscheidet sich dadurch, daß sie nicht einen einzelnen Entschluß, sondern eine bleibende Stimmung hervorzurufen sucht, aber auch diese soll in den Willen übergehen und so ist eben Willensbestimmung der spezifische, allgemeine Zweck des Redners. Für diesen Zweck werden nun neben dem theoretischen Mittel der Überzeugung notwendig solche in Bewegung gesetzt, welche der Poesie angehören, denn die Überzeugung soll durch Entzündung des Gefühls, Affekts und der Phantasie zum Willensakte, zum Beschlusse werden. Das Epische tritt in der Schilderung, das Lyrische in der direkten Gefühlserregung, sofern sie noch vom Affekte, d. h. der Spannung gegen den Willen hin zu unterscheiden ist, das Dramatische in den starken schlagartigen Wirkungen auf diese Kräfte hervor. Wirklich liegt nun aber in dieser Verbindung poetischer Elemente mit der Prosa entschieden nicht mehr eine Auflösungsform der Poesie vor, sondern ein Herübergreifen eines andern Gebiets in diese, mag auch in der Persönlichkeit des gebornen Redners gemäß den unendlichen Mischungen, welche die Natur hervorbringt, die Verbindung der Elemente eine ganz flüssige, lebendige sein. Wir haben also den Boden der Ästhetik unzweifelhaft verlassen und blicken bereits von einem andern nach ihr herüber. Zwar ist auch die Anordnung der Rede keine Aufgabe des prosaischen Denkens, nicht rein logisch, sondern die bestimmte Energie seines Zwecks gebietet dem Redner, die Überzeugungsgründe, die positiven und die negativen (widerlegenden), mit den poetischen Mitteln im Ganzen und im Einzelnen so zu disponieren, daß diese sämtlichen Kräfte steigend zu einem Strom anwachsen, der endlich reif ist, durch die Schleusen zu brechen, d. h. als Entschluß der Versammelten, als Tat in die Welt hinauszufluten. Die eigentümliche Mischung der Elemente bringt es mit sich, daß der Akzent einseitig auf den Kunstbegriff gelegt werden und diese formale Auffassung sich mit praktischer List und Partei-Interesse zu der Ausbildung einer perfiden und doch höchst wirksamen Schein-Rhetorik verbinden kann. Dies hat aber eben nicht die Ästhetik, sondern die Ethik zu rügen, soweit sie nicht als Politik Ursache hat, den Unterschied der politischen Moral von der Privatmoral entschuldigend anzuwenden. Die wahre Beredsamkeit aber teilt mit der Poesie die Lauterkeit der Idee.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt

Dritter Teil

Die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst

Zweiter Abschnitt

Die Künste

Dritte Gattung

Die subjektiv-objektive Kunstform oder die Dichtkunst

	§§	Seite
A. Das Wesen der Dichtkunst		
a) Überhaupt	834—845	1—45
b) Die einzelnen Momente		
Das Stilgesetz		
Verhältnis zu der Musik	846	45—50
Verhältnis zu der bildenden Kunst . . .	847	50—56
Verhältnis zu der Prosa	848	56—64
Die zwei Stilprinzipien: direkter und indirekter Idealismus	849	64—69
Der sprachliche Ausdruck	850—854	69—97
Die Mittel der Veranschaulichung (Tropen) .	851—852	74—89
Die Mittel der Stimmung (Figuren) . .	853	89—92
Gegensatz der Stile	854	92—97
Die Rhythmik		
Grundbestimmungen	855—858	97—106
Die Rhythmik des direkt idealen, klassischen Stils	859	106—111
Die Rhythmik des indirekt idealen, charakteristischen Stils	860	111—120
Die Komposition	861	120—121
B. Die Zweige der Dichtkunst		
Einteilungsgründe	862—864	121—128
a) Die epische Dichtung		
a. Ihr Wesen		
Grundbestimmung	865	128—130
Die epische Weltauffassung	866—868	130—140
Der epische Dichter. Das Stilgesetz . .	869	141—144
Die Komposition	870	144—151
Wert und logische Stellung	871	151—153

Digitized by Google

	§§	Seite
β. Die Arten der epischen Poesie		
Die zwei Hauptformen	872	153
Das Epos des idealen Stils oder das (orientalische und) griechische	873	153—158
Stil-Unterschied innerhalb desselben. Idyll	874	158—161
Das römische Kunst-Epos	875	161—162
Das persische und das deutsche Heldengedicht des Mittelalters	876	162—166
Das romantische Epos. Legende. Märchen	877	166—170
Das religiöse und weltliche Epos der Italiener	878	171—174
Die epische Dichtung des modernen, charakteristischen Stils oder der Roman	879—880	174—184
Einteilung nach Stoffgebieten: der aristokratische, der Volksroman, der bürgerliche, historische, soziale	881	184—189
Einteilung nach Stimmungs-Unterschieden: der ernste und komische, der sentimentale Roman	882	189—192
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	192—197
b) Die lyrische Dichtung		
1. Ihr Wesen		
Grundcharakter	884—886	197—211
Stil, Komposition	887	211—217
Rhythmische Form	888	217—221
2. Die Arten der lyrischen Dichtung		
Einteilungsgrund	889	221—225
Die Lyrik des Aufschwungs: das Hymnische, Dithyramb, Ode	890	225—232
Die reine lyrische Mitte: das Liederartige	891	232—235
Stilunterschied. Volkspoesie und Kunstpoesie	892	236—241
Objektive Formen. — Ballade und Romanze	893	241—251
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientalische Lyrik, romanische Formen (Sonett), Epigramm usw.	894	252—260
c) Die dramatische Dichtung		
1. Das Wesen derselben		
Grundbestimmung	895—896	261—268
Die dramatische Weltauffassung	897—900	268—278
Der dramatische Stil	901	278—284
Die dramatische Komposition	902	284—295
Wert des Dramas im Verhältnis zum Epos	903	295—298
2. Die Arten der dramatischen Poesie		
Der Stilgegensatz	904	298—301
Die klassische Tragödie und Komödie	905—906	301—307

Digitized by Google

	§§	Seite
Das moderne Drama	907	307—311
Wechselwirkung und bleibender Unterschied der Stile	908	311—314
Haupt-Einteilung: tragisch und komisch	909	314—316
Tragödie. Einteilung derselben nach dem Stoff: sagenhaft heroisch, bürgerlich, privat	910	316—318
Nach der Seite der Auffassung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	319—323
Verhältnis dieser Unterschiede zueinander	912	323—325
Verhältnis derselben zum Stilgegensatze	913	325—326
Unterschied des negativ und positiv Tragischen	914	326—328
Komödie. Einteilung derselben nach dem Stoffe: politisch, bürgerlich, privat. Die mythische Form	915	328—331
Nach der Seite der Auffassung: Charakter- und Intrigen-Lustspiel	916	331—335
Verhältnis zum Stilgegensatze	917	335—338
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang	918	338—341
Verhältnis zu den Hauptformen des Komischen. Volks-Lustspiel und Lustspiel der Kunstpoesie; Posse	919	341—344
Wert der Komödie im Verhältnis zur Tragödie	920	344—347
Anhang zu der Lehre von der dramatischen Dichtkunst: die Schauspielkunst		
Die Mimik	921	348—355
Die Bühne	922	355—357
Anhang zu der Lehre von der Dichtkunst überhaupt. Satirische, didaktische Poesie, Rhetorik		
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen	923	358—360
Die Satire; negative, indirekte und positive, direkte Form	924	360—365
Die didaktische Poesie. Epische Formen: Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht. Tier-Epos. Lorische und dem Dramatischen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht	925	365—377
Die Tendenzpoesie und Rhetorik	926	377—379

Digitized by Google

Digitized by Google

Verzeichnis

der nach einem Handexemplar Fr. Th. Vischers veränderten Stellen

Erster Band

	Zweite Auflage			Erste Auflage		
§ 2.	Seite 5	Zeile 6, 5	von unten	vgl. Seite 7	Zeile 18	von oben
§ 3.	14	5	„	15	5	unten
§ 4.	20	9	oben	20	12	„
§ 11.	47	3, 2	unten	49	6	„
§ 12.	48	17, 13	„	50	14, 10	oben
§ 20.	75	17, 16	„	75	14, 13	unten
§ 22.	77	9	oben	77	6	oben
§ 22.	77	11, 10	unten	77	17	unten
§ 31.	94	4	„	94	2	oben
§ 33.	96	16, 15	„	95	18	unten
§ 43.	129	7	„	126	11	„
§ 52.	147	7–9	oben	142	15, 16	oben
§ 53.	150	3	unten	145	9	unten
§ 55.	154	14	„	149	2	oben
§ 55.	155	2, 3	oben	149	14	„
§ 67.	181	5, 7	„	172	3–5	„
§ 69.	182	6	unten	173	18	unten
§ 72.	194	3, 2	„	184	17	„
§ 84.	233	13	„	221	13	„
§ 93.	253	10, 14	oben	239	10, 13	oben
§ 96.	257	13	„	243	2	„
§ 99.	264	5	„	249	5	„
§ 102.	269	4	„	253	14	unten
§ 105.	273	14	„	257	16	„
§ 110.	282	6	„	265	13	oben
§ 113.	287	12	„	269	4	unten
§ 114.	289	11, 10	unten	271	2, 1	„
§ 114.	289	8, 7	„	272	2	oben

Digitized by Google

§ 117.	Seite 295	Zeile 12	von unten	vgl. Seite 277	Zeile 9	von oben
§ 125.	311	2, 1	„	291	6, 5	unten
§ 147.	358	10, 8, 1	„	334	8, 9, 16	oben
§ 149.	362	6, 8–10	oben	337	12, 11, 9	unten
§ 164.	395	2, 1	unten	367	7, 6	„
§ 171.	407	9, 8	„	378	7	oben
§ 176.	415	16, 15	„	385	6	„
§ 177.	418	13	oben	387	12	unten
§ 182.	430	13	„	398	15, 16	oben
§ 193.	453	7, 2	unten	419	5, 9	„
§ 201.	473	1, 2	oben	436	9, 10	„
§ 220.	507	11	unten	467	5	„
§ 221.	510	8	oben	469	15	„

Zweiter Band

	Zweite Auflage			Erste Auflage		
§ 233.	Seite 3	Zeile 14, 3	von unten	vgl. Seite 3	Zeile 6, 14, 15	von oben
§ 237.	28	2, 4, 7	oben	19	13, 12, 9	unten
§ 241.	32	9	unten	28	6	oben
§ 253.	63	14, 12, 11, 8	„	53	10, 9, 8, 6, 5	unten
§ 331.	231	8	oben	193	5	oben
§ 343.	267	4, 5	„	223	11	„
§ 348.	279	19	unten	233	17	unten
§ 350.	285	1	oben	238	6	oben
§ 365.	320	6, 2	unten	268	10, 13	„
§ 370.	334	10	oben	279	11, 10	unten
§ 371.	336	15	unten	281	16	„
§ 377.	352	1	„	295	12	oben
§ 380.	362	5	oben	304	10	„
§ 384.	374	2, 1	unten	315	6	„
§ 385.	375	7	„	315	4	unten
§ 388.	386	5, 11, 12	oben	324	11, 6, 5	„
§ 395.	411	6, 5	unten	346	14, 15	oben
§ 398.	428	15	oben	360	16	„
§ 399.	430	8	„	361	2	unten
§ 401.	440	11	„	370	17	„
§ 403.	444	7	„	373	9	„
§ 404.	450	10, 12	„	378	5, 3	„
§ 406.	457	12, 13, 17–19	„	384	10, 8, 5, 4	„
§ 406.	459	17	unten	386	19	„
§ 409.	462	10, 9	„	389	6	oben
§ 414.	473	3	oben	397	10	unten
§ 418.	482	15	„	405	3	„

Digitized by Google

§ 426.	Seite 495	Zeile 14, 16, 17	von oben	vgl. Seite 416	Zeile 3, 2	von unten
§ 426.	495	20, 21	„	417	2	oben
§ 427.	498	6, 2	unten	419	12, 9	unten
§ 429.	507	4	oben	426	8	„
§ 431.	514	13	unten	433	4	oben
§ 433.	523	2	„	440	2	unten
§ 437.	542	2	„	456	1	„
§ 454.	574	18, 17	„	483	2	oben
§ 467.	598	18–16	„	502	2, 1	unten
§ 467.	598	16	„	503	1	oben
§ 478.	606	17	oben	509	15	„

Dritter Band

	Zweite Auflage			Erste Auflage		
§ 491.	Seite 11	Zeile 14	von unten	vgl. Seite 10	Zeile 15	von unten
§ 491.	13	11	„	13	15	oben
§ 513.	97	16, 15, 11, 10	„	84	15, 16, 19, 20	„
§ 524.	131	5	oben	113	7	„
§ 531.	156	12–10, 8	unten	134	10–8	unten
§ 532.	161	6, 5	„	139	3	oben
§ 533.	166	8	oben	143	9	unten

Vierter Band

	Zweite Auflage			Erste Auflage		
§ 607.	Seite 38	Zeile 15	von oben	vgl. Seite 371	Zeile 3	von oben
§ 622.	105	16, 17	„	428	13	„
§ 623.	107	9, 8	unten	430	11	„

Im fünften und sechsten Bande sind keine Veränderungen vorgenommen worden

Digitized by Google

Berichtigungen

Erſter Band

Seite VI	Zeile	4	von oben	ſtatt war dagegen	lies war: dagegen
75	15	„		Sufen	Stufen
93	7	unten		τδ̃ καλδ̃	τοῦ καλοῦ
103	10	„		τδ̃ ἀνασθήτδ χρόνδ	τοῦ ἀνασθήτου χρόνου
105	6	oben		τδ̃ καλδ̃	τοῦ καλοῦ
237	3	unten		ὕψδς	ὕψους
267	7	oben		nichts quantitativ	nichts bloß quantitativ

Zweiter Band

Seite 94	Zeile	13	von oben	ſtatt führende	lies gährende
113	17	unten		verſchmilzt	verſchmelzt
412	1	oben		Studiun	Stadium
514	13	„		milde	wilde
570	4	„		Heidentum	Heidentum
627	3	oben		ἐκφανέστατου	ἐκφανέστατον
627	6	unten		Ůlbano	Ůlbano

Dritter Band

Seite 97	Zeile	17	von oben	ſtatt Korrektiv, als	lies Korrektiv, wie
97	11	unten		idealen vom	idealen, vom
130	6	„		Hierdurch	Hiedurch
202	12	oben		§ 521	§ 551

Vierter Band

Seite 1	Zeile	1	von unten	ſtatt andere	lies Andere
27	12	oben		allgemeinen	Allgemeinen
29	6	unten		allgemeinen	Allgemeinen
30	5	oben		innern	Innern
32	5	„		anderes	Anderes
36	15	„		haben, als	haben als
45	5	unten		Winkelmann	Winckelmann
97	7	oben		aberr	aber
223	5	„		ab er	aber
429	7	unten		Ambruczio di Lorenzo	Ambrozio di Lorenczetti
459	4	„		H	M
460	3	oben		Schön	Schongauer

Digitized by Google

Fünfter Band

Seite	2	Zeile	1	von unten	ſtatt S. 176 lies S. 102
	3		4	oben	auf die auf ſie
	39		4	„	die die die
	39		16	„	ſchließlich ſchließlich
	48		6	„	Inhalt, als Inhalt als

Sechſter Band

Seite	49	Zeile	13	von oben	ſtatt Ubergriff lies Übergriff
	45		4	unten	c) b)
	71		12	„	Shakeſpaere Shakeſpeare
	71		10	„	übrigen Übrigen
	91		18	„	Antklimax Antiklimax
	137		5	„	Umfang, als Umfang als
	139		12	„	geſchätzt, als geſchätzt als
	162		16	oben	moderue modernen
	178		17	unten	Unbwußten Unbewußten
	185		14	oben	ironſiert ironiſiert
	191		9	„	Riiterlichen Ritterlichen
	204		15	„	himmelhoch zum himmelhoch, zum
	213		18	„	Einem Einen
	244		12	unten	muſt muſi-
	251		4	oben	erſchein erſcheint

Digitized by Google

Digitized by Google

Gesamtinhaltsverzeichnis

Digitized by Google

Digitized by Google

Erster Band

	§§	Seite
Einleitung	1—8	1—42

Erster Teil

Die Metaphysik des Schönen

Aufgabe derselben . . .	9	43—45

Erster Abschnitt

Das einfach Schöne

Grundbegriff	10—14	45—53
A. Die Idee	15—29	53—93
Verhältnis des Schönen zum Guten .	22—24	77—83
„ „ „ zur Religion .	25—27	83—89
„ „ „ zum Wahren .	28—29	89—93
B. Das Bild	30—40	94—119
C. Die Einheit der Idee und des Bildes	41—69	119—187
Verhältnis des Schönen zum Guten .	56—60	157—168
„ „ „ zur Religion .	61—67	168—181
„ „ „ zum Wahren .	68—69	181—187
Der subjektive Eindruck des Schönen .	70—81	188—226

Zweiter Abschnitt

Das Schöne im Widerstreit seiner Momente

Grundbegriff	82—83	226—233
A. Das Erhabene Grundbegriff . . .	84—88	233—244

Digitized by Google

	§§	Seite
a) Das objektiv Erhabene		
Grundbegriff . . .	89—90	244—247
α. Das Erhabene des Raums . .	91—92	247—252
β. Das Erhabene der Zeit . .	93—94	255—256
γ. Das Erhabene der Kraft . .	95—102	256—270
b) Das Erhabene des Subjekts		
Grundbegriff . . .	103—104	270—273
α. Das Erhabene der Leidenschaft .	105—106	273—276
β. Das Erhabene des bösen Willens .	107—109	276—281
γ. Das Erhabene des guten Willens .	110—116	281—295
c) Das Erhabene des Subjekt-Objekts oder das Tragische		
Grundbegriff . . .	117—129	295—321
α. Das Tragische als Gesetz des Universums . . .	130	321—324
β. Das Tragische der einfachen Schuld .	131—134	324—334
γ. Das Tragische des sittlichen Konflikts .	135—139	334—345
Der subjektive Eindruck des Erhabenen .	140—146	345—358
B. Das Komische		
Grundbegriff	147—155	358—377
Das erste Glied . . .	156—167	377—403
Das Gegenglied . . .	168—172	403—409
Zusammenfassung beider Glieder zu widersprechender Einheit . . .	173—187	409—441
a) Das objektiv Komische oder die Posse	188—191	441—450
b) Das subjektiv Komische oder der Witz		
Grundbegriff . . .	192—196	451—464
α. Der abstrakte Witz . .	197—198	465—469
β. Der bildliche Witz . .	199—200	469—472
γ. Der in seinen Gegenstand eingehende Witz oder die Ironie . . .	201—204	472—481
c) Das absolut Komische oder der Humor		
Grundbegriff . . .	205—215	481—498
α. Der naive Humor oder die Laune .	216—217	499—502
β. Der gebrochene Humor . .	218—219	503—507
γ. Der freie Humor . .	220—222	507—514

Digitized by Google

	§§	Seite
Der subjektive Eindruck des Komischen .	223—227	514—523
C. Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente	228—231	523—532

Zweiter Band

Zweiter Teil

Das Schöne in einseitiger Existenz

Grundbegriff	232	1—3

Erster Abschnitt

Die objektive Existenz des Schönen oder das Naturschöne

Grundbegriff	233—239	3—29
A. Die Schönheit der unorganischen Natur		
Grundbegriff	240	29—32
a) Das Licht . . .	241—245	32—43
b) Die Farbe . . .	246—253	43—66
c) Die Luft . . .	254—256	66—70
d) Das Wasser . . .	257—259	70—77
e) Die Erde . . .	260—269	77—94
B. Die Schönheit der organischen Natur		
a) Die Schönheit des Pflanzenreichs		
Die Pflanze überhaupt . .	270—277	94—110
Erster Typus . . .	278	110—113
Zweiter Typus . . .	279	113—115
Dritter Typus . . .	280	115—118
Gruppen . . .	281	118—120
b) Die tierische Schönheit		
Das Tier überhaupt . . .	282—291	120—141
Die wirbellosen Tiere . .	292—294	141—149

Digitized by Google

	§§	Seite
Die Wirbeltiere:		
Überhaupt . . .	295—298	149—155
Die Fische . . .	299—301	155—160
Die Amphibien . . .	302	160—161
Die Vögel . . .	303—305	161—170
Die Landtiere . . .	306—315	170—188
C. Die menschliche Schönheit		
Grundbegriff	316	189—190
a) Die menschliche Schönheit überhaupt		
α. Die allgemeinen Formen		
Die Gestalt . . .	317—319	190—199
Zustände und Altersstufen . .	320	199—202
Die Geschlechter, die Liebe . .	321—322	202—208
Die Ehe, die Familie . .	323	208—210
β. Die besondern Formen		
Die Rassen und Völker . .	324—326	210—218
Die Kulturformen . . .	327	218—224
Das Staatsleben . . .	328—330	224—231
γ. Die individuellen Formen		
Die natürliche Bestimmtheit des Individuums	331	231—234
Die sittliche Bestimmtheit des Individuums	332	234—235
Der Charakter . . .	333—337	235—247
Physiognomik, Pathognomik .	338—340	247—263
b) Die geschichtliche Schönheit		
Grundbegriff	341	263—265
α. Das Altertum:		
Überhaupt . . .	342	265—266
Vorstufe: der Orient . .	343—347	266—279
Mitte: die Griechen . .	348—351	279—288
Ausgang: die Römer . .	352—353	288—294
β. Das Mittelalter:		
Der germanische Charakter . .	354	294—298
Vorstufe . . .	355—357	298—303
Mitte	358—361	304—312
Ausgang . . .	362—364	312—320

Digitized by Google

	§§	Seite
γ. Die neue Zeit:		
Überhaupt	365	320—322
Vorstufe	366—369	322—334
Mitte	370—378	334—356

Zweiter Abschnitt
Die subjektive Existenz des Schönen
oder
die Phantasie

A. Die Phantasie überhaupt		
a) Die allgemeine Phantasie	379—383	356—374
b) Die besondere Phantasie		
Grundbegriff	384	374—375
α. Die Anschauung	385—386	375—381
β. Die Einbildungskraft	387—391	381—398
γ. Die eigentliche Phantasie		
Die vorausgesetzte Persönlichkeit	392	398—402
Das Vorfinden des Naturschönen	393	402—409
Die Stimmung, Begeisterung	394—395	409—412
Die reine Formbildung	396—397	412—424
Das Ideal	398—400	424—439
c) Die Phantasie des Einzelnen		
α. Die Arten		
Einteilungsgrund	401	440—441
Schön, erhaben, komisch	402	441—443
Landschaftlich, tierisch, menschlich	403	444—450
Bildend, empfindend, dichtend	404—405	450—457
Abartungen und Ausartungen	406	457—460
Die Verbindung im Individuum	407	460—461
β. Das Maß		
Grundbegriff	408	461—462
Das Talent	409	462—465
Das fragmentarische Genie	410	466—467
Das Genie	411—413	467—472
γ. Die Verbindung der Arten und des Maßes	414—415	472—479

Digitized by Google

	§§	Seite
B. Die Geschichte der Phantasie oder des Ideals		
Verhältnis der allgemeinen und besondern Phantasie	416—424	479—492
a) Das Ideal der objektiven Phantasie des Altertums		
Grundbegriff . . .	425	492—495
α. Die vorbereitende symbolische Phantasie des Morgenlandes		
Dualismus. Symbol, Mythus, Sage .	426—429	495—508
Verhältnis zu den Arten der Phantasie .	430	508—514
Inder, Perser . . .	431	514—518
Semiten, Ägypter . .	432	518—523
Juden . . .	433	523—529
β. Mitte: das klassische Ideal der griechischen Phantasie		
Aufhebung des Dualismus, Mythus, Sage	434—436	529—542
Verhältnis zu den Arten der Phantasie .	437—441	542—553
γ. Ausgang: die römische Phantasie .	442—446	553—562
Die Allegorie . . .	444	556—559
b) Das Ideal der phantastischen Subjektivität oder die romantische Phantasie des Mittelalters		
Grundbegriff . . .	447—450	562—570
Verhältnis zu den Arten der Phantasie .	451—458	570—582
α. Vorstufe . . .	459—460	582—586
β. Mitte		
Die Frucht der Verschmelzung der Volksgeister	461	586—588
Religiöser und weltlicher Sagenkreis .	462	589—590
Die romanischen Völker und die Deutschen	463	590—592
γ. Ausgang . . .	464—465	592—595
c) Das moderne Ideal oder die Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objektivität versöhnten Subjektivität		
Auflösung der zweiten Stoffwelt . .	466—469	595—603

Digitized by Google

	§§	Seite
a. Vorstufe . . .	470—475	603—610
β. Mitte		
Die Franzosen, die Klassizität .	476	610—611
Die Deutschen, die Sentimentalität .	477	611—612
Naturalismus, Genialität . .	478	612—613
Reine Klassizität, Humor . .	479—480	613—615
Romantik, Zerrissenheit, Blasiertheit .	481	615—620
Die neue Aufgabe, Anfänge .	482—484	620—625

Dritter Band

Dritter Teil

Die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst

Erster Abschnitt

Die Kunst überhaupt und ihre Teilung in Künste

Aufgabe	485	1
A. Die Kunst überhaupt		
Aufgabe	486	2
a) Der Übergang der Phantasie zur Kunst	487—492	2—17
b) Die Vorarbeit zur Ausführung		
Motiv, Konzeption, Skizze . .	493	17—22
a. Die organisierende Vorarbeit oder die Komposition		
Grundbegriff . . .	494	23—24
1. Die Momente dieser Tätigkeit oder die Kompositionsgesetze		
Das Maß des Umfangs (Episoden) .	495—496	24—30
Überordnung, Nebenordnung, Unterordnung	497	31—36
Scheidung, Kontrast . .	498	36—41
Verbindung (Vorbereitung, Motivierung, Auflösung des Kontrasts) . .	499	42—49
Rhythmus . . .	500	49—58
Äußere Begrenzung . . .	501	58—61

Digitized by Google

	§§	Seite
2. Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältnis des Künstlers zum Zuschauer		
Grundbegriff	502	61—63
Naturgemäßer Zustand (Wettstreit, Bestellung)	503—504	63—69
Trennung der Kunst vom nationalen Boden	505	69—71
Naturalismus (Improvisieren)	506	71—75
Die Kunst der bürgerlichen Bildung, Kritik, moderne Mittel ihrer Pflege	507	75—81
Zwischenstufe der Gegenwart	508	81—84
Der Geschmack	509	84—87
β. Der Rückblick auf das Naturschöne		
Notwendigkeit desselben	510	87—89
Formen desselben (Modell, Akt, eklektisches Sammeln)	511	89—95
Übung, Studien	512	95—97
Schließliche Lösung der Frage von der Naturnachahmung	513	97—100
c) Die Technik		
α. Ihre Voraussetzungen		
Das Handwerk	514	100—104
Das Spiel	515	104—109
Die Wissenschaft	516	109—110
β. Die Schule		
Das Material, die künstlerische Technik	517—518	110—114
Die naive Kunst	519	114—116
Der Schüler, der Dilettant, die Regel	520	116—120
Die familiäre Kunstschule	521	120—122
Die Akademie	522	122—128
Aufgabe der Verbindung beider	523	128—129
γ. Die Meisterschaft und der Stil		
1. Der Meister als Einzelner		
Vollendung der Technik	524	129—135
Die Virtuosität	525	135—137
Die Manier	526	138—141
Die Meisterschaft, der Stil	527	141—146
Geschmack, Korrektheit, Manier am Stil	528	146—150

Digitized by Google

	§§	Seite
2. Der provinzielle und nationale Stil	529	151—154
3. Der Stil als Ausdruck des geschichtlichen Ideals	530	154—156
4. Der Stil in seinen allgemeinen Entwicklungsstufen	531	156—161
5. Der Stil als Gesetz der einzelnen Künste	532	161—165
B. Die Teilung der Kunst in Künste		
a) Prinzip der Teilung		
α. Die Haupteinteilung	533—538	165—177
β. Die Untereinteilung	539—541	177—186
b) Die Einheit in der Teilung	542—544	186—193
c) Die anhängenden Künste		
Bedeutung	545	193—194
Äußere Zweckmäßigkeit	546	194—195
Ethische Zweckmäßigkeit (didaktisch, tendenziös, satirisch)	547	195—197
Spiel mit lebendigem Naturstoff	548	197—199
Nachbildung, Vervielfältigung	549	199

Zweiter Abschnitt
Die Künste
Erste Gattung
Die objektive Kunstform oder die bildenden Künste

Grundbegriff	550—552	200—205
A. Die Baukunst		
a) Das Wesen der Baukunst		
α. Überhaupt	553—561	206—240
β. Die einzelnen Momente		
Das Material	562	240—250
Die Hauptteile des Baus	563	250—252
Die Linien	564	253—257
Die Hauptrichtungen	565	257—260
Die Komposition		
Die Ökonomie	566	260—264
Die Proportion	567	264—266
Der Kontrast	568	266—268

Digitized by Google

	§§	Seite
Die Lösung des Kontrasts, die Gliederung	569	268—270
Der Rhythmus, die Symmetrie	570	270—276
Die Eurhythmie	571	276—277
Die Glieder im engeren Sinn	572	277—285
Das Ornament	573	285—292
b) Die Zweige der Baukunst	574—576	292—309
c) Die Geschichte der Baukunst		
Vorbegriff	577	309—311
α. Die Baukunst des Altertums		
1. Die orientalische Baukunst	578—582	311—331
2. Die griechische Baukunst	583—585	331—342
3. Die römische Baukunst	586	342—346
β. Die Baukunst des Mittelalters		
1. Vorstufe	587—590	346—364
2. Mitte	591—593	364—379
3. Ausgang	594	379—381
γ. Die moderne Baukunst	595	381—386
Anhang. Die untergeordnete Tektonik	596	387—395

Vierter Band

B. Die Bildnerkunst		
a) Das Wesen der Bildnerkunst		
α) Überhaupt	597—606	1—37
β) Die einzelnen Momente		
Die äußere Bestimmtheit		
Das Material	607	37—46
Polychromie, malerische Hilfen	608	46—53
Postament, Verhältnis zur Umgebung, Größe	609	53—59
Umfang des Darstellbaren		
In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs; Mensch, Tier	610	59—62
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren; Verbindung mit der Baukunst: Giebelfeld, Relief	611	62—66

Digitized by Google

	§§	Seite
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: symbolische Hilfen, Attribut, Gebärdensprache . . .	612	66—71
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges .	613	71—76
Die innere Bestimmtheit. Allgemeines Stilgesetz . . .	614	76—80
Behandlung der menschlichen Gestalt überhaupt; Forderung glücklichen Stoffs, Beschränkung im Individuellen und Geschichtlichen . . .	615	80—83
Gegensatz des direkt idealisierenden und des individualisierenden, naturalistischen Stils	616	83—88
Die Proportionen . . .	617	89—90
Weichteile, Muskel, Sehnen, Adern .	618	91—94
Haupt, Gesichtsbildung, Haar . .	619	94—97
Nacktheit, Gewand . . .	620	97—102
Die besondren Formen. Ihre Grenze; Verschmelzung im Ideal . .	621	102—105
Der bestimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung .	622	105—107
Ausdruck des Seelenlebens; Affekt .	623	107—114
Flüchtiges Mienenspiel; Ausdruck subjektiv innerlichen Geistes . .	624	114—116
Ruhe der Seele, Charakter . .	625	116—123
Die Komposition		
Linienverhältnisse, Rhythmus der einzelnen Gestalt	626	123—127
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung . .	627	127—131
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Skulptur; lockere, geschlossene Gruppe . .	628	131—135
Umfassende, zyklische Komposition . .	629	135—136
b) Die Zweige der Bildnerkunst		
Das Mythische und nicht Mythische. Hauptaufgabe: Götter und Heroen . .	630	136—137

Digitized by Google

	§§	Seite
Einteilung nach den Unterschieden: Tier, allgemein Menschliches, Geschichtliches; Schwierigkeit	631	137—143
Einteilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmlose, gespannte Situation . .	632	143—145
Einteilung nach dem Unterschiede des Materials und der technischen Behandlung .	633	145—146
Unterschied des einfach Schönen, Erhabenen, Komischen . . .	634	146—148
Unterschiede der Verbindung mit andern Auffassungsarten der Phantasie . .	635	148—150
c) Die Geschichte der Bildnerkunst		
Die treibenden Gegensätze . . .	636	150—152
α. Die Bildnerkunst des Altertums		
Die orientalische Bildnerkunst . .	637—638	152—158
Die griechische (und römische) . .	639—641	159—166
β. Die Bildnerkunst des Mittelalters		
Allgemeiner Charakter . . .	642	167—171
Früherer Stil . . .	643	171—173
Späterer Stil . . .	644	173—177
γ. Die moderne Bildnerkunst	645—646	177—183
Anhang: Die verzierende Bildnerkunst. Das lebendige plastische Kunstwerk .	647	183—191
C. Die Malerei		
a) Das Wesen der Malerei		
α. Überhaupt . . .	648—659	192—231
β. Die einzelnen Momente		
Die äußere Bestimmtheit		
Das Material . . .	660	231—237
Verhältnis zur Landschaft, zur Architektur, Größe-Maßstab . . .	661	237—240
Das künstlerische Verfahren		
Die Zeichnung. Prinzip der direkten Idealisierung . . .	662—664	240—248
Die Licht- und Schattengebung .	665—668	248—258
Die Farbengebung. Prinzip der indirekten Idealisierung . . .	669—674	258—277

Digitized by Google

	§§	Seite
Das Stilgesetz	675	277—278
Naturalismus und Individualismus. Die zwei Stilprinzipien	676	278—282
Anwendung auf das Landschaftliche	677—678	283—286
Anwendung auf tierische und menschliche Gestalt	679—680	286—293
Äußere Bewegung	681	293—295
Ausdruck, Affekt, Moment, Charakter	682—685	295—315
Die Komposition		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit	686	315—320
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen	687	320—323
Innerer Rhythmus	688—692	323—341
Zyklische Kompositionen		
In Wandmalerei	693	341—344
In Staffeleibildern und Skizzen	694	344—346
b) Die Zweige der Malerei		
Das Mythenbild	695	347—356
Der wahre Einteilungsgrund	696	356—357
Verhältnis zu andern Momenten der Einteilung	697	358—359
a. Die Landschaft		
Grundbegriff; Staffage	698	359—363
Stilbild und Stimmungsbild	699	363—363
Einteilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffassung, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des einfach Schönen und Erhabenen	700	366—370
β. Das Sittenbild		
Übergang: Das Tierstück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtstück und das sogenannte Stilleben	701	370—375
Grundbegriff	702	375—379
Reines, geschichtliches und mythisches Sittenbild	703	379—381
Einteilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffassung	704	381—384

Digitized by Google

	§§	Seite
Nach Moment der Auffassung, Grad des Umfangs, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des Schönen, Erhabenen und Komischen . . .	705	384—387
Nach dem Gegensatz der Stile, Unterschied der Technik . . .	706	387—389
Verbindung mit Landschaft, Tierstück, Geschichtlichem . . .	707	390
γ. Das geschichtliche Bild		
Übergang: Das Bildnis . .	708	391—396
Grundbegriff. Einteilung nach Stoffen. Heldensage	709	396—400
Epische Form: sittenbildliches Geschichtsbild	710	400—404
Lyrische Form. — Situationsbild .	711	404—406
Dramatische Form . . .	712	407—408
Grad des Umfangs . . .	713	408—409
Schön, erhaben, komisch; Gegensatz der Stile, Unterschied der Technik . .	714	409—411
c) Die Geschichte der Malerei		
Die treibenden Gegensätze . .	715	411—413
α. Die Malerei des Altertums. Orient, Griechenland (Rom) . . .	716—717	414—421
β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüte und Nachblüte		
Allgemeiner Charakter, Vorstufen . .	718—719	421—425
1. Der italienische Stil . .	720—725	425—448
2. Der deutsche Stil . . .	726—732	448—467
γ. Die moderne Malerei		
Italienischer Eklektizismus, Naturalismus, französische Landschaftmaler . .	733	468—470
Belgien, Spanien, Holland . .	734—736	470—477
Eintritt des eigentlich Modernen: französischer Klassizismus . . .	737	477—480
Deutscher Klassizismus . .	738	480—481
Die romantische Schule . .	739	481—482
Die neuesten Bewegungen . .	740—741	482—487

Digitized by Google

	§§	Seite
Anhang: Die Karikatur	742	487—494
Die vervielfältigende Technik	743	495—501
Die Dekorationsmalerei	744	501—505
Die schöne Gartenkunst	745	505—507

Fünfter Band

Zweite Gattung

Die subjektive Kunstform oder die Musik

a) Das Wesen der Musik

a. Überhaupt	746—766	1—79
β. Die einzelnen Momente		
Das Tonmaterial und seine Gliederung	767—778	79—168
Der Höhenunterschied der Töne und seine Tonlagen überhaupt	768	87—92
Das Tonsystem und die Intervallverhältnisse	769—770	93—107
Die Tonleiter und die Tongeschlechter	771—772	108—117
Die Tonarten	773	118—128
Harmonie	774—775	128—151
Rhythmus	776—777	151—166
Dynamik des Tons	778	166—168
Die Komposition und ihre wesentlichen Formen		
Melodie	779	168—180
Die Gliederung in Teile, Perioden und Sätze	780	180—190
Die Stimmenführung; Übergang zur Polyphonie	781	190—195
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung	782	195—197
Kontrapunkt, Nachahmung, Kanon, Fuge	783—784	197—209
Strenge und freie Polyphonie	785	209—212
Zyklische Kompositionsform; mehrteiliges, größeres Tonstück	786	212—214
Erste (triadische) Form des mehrteiligen Tonstücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787—790	214—226

Digitized by Google

	§§	Seite
Das größere, aus mehrteiligen Sätzen bestehende Tonstück . . .	791	226—229
Der musikalische Stil		
Stilgesetz; Ausdruck, Tonmalerei . .	792	230—238
Stilarten	793	238—243
b) Die Zweige der Musik		
Einteilung	794—795	243—248
Unterschied der Vokal- und Instrumentalmusik .	796	249—251
Verhältnis beider zueinander . .	797—798	252—258
a. Die Vokalmusik		
Ihre Einteilung . . .	799	258—259
Lied, Ballade, Romanze . .	800—801	259—270
Rezitativ, deklamatorischer Gesang, Arie .	802	271—286
Polyphone Vokalmusik; Chor . .	803	286—292
Größere Gesangwerke, Kantate, Motette, Hymnodie, Messe . . .	804	292—300
β. Die Instrumentalmusik		
Die Instrumente	805—806	300—331
Einteilung des Instrumentalsatzes .	807	331—333
Solosatz, mehrstimmiger Solosatz, Harmonie-, Konzert-, Orchestersatz . .	808—810	333—352
Die Gattungen der Instrumentalmusik .	811	352—353
Das einfache Instrumentaltonstück .	812	353—356
Das mehrteilige Instrumentaltonstück; Tanz, Marsch	813	356—362
Die Eröffnungs- und Einleitungsmusik; Ouvertüre	814	362—369
Größere Tonstücke, Sonate, Quartett usw., Konzert, Symphonie, freie Formen .	815—816	369—391
γ. Vokal- und Instrumentalmusik in Einheit und Wechselwirkung		
Begründung und Zweck derselben; das durch sie entstehende Tonwerk im Allgemeinen .	817—818	391—397
Das episch-lyrische Tonwerk, das Oratorium	819	397—405
Das dramatisch-lyrische Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Disposition, die Wahl der Stoffe, die verschiedenen Gattungen .	820—821	405—420

Digitized by Google

	§§	Seite
c) Die Geschichte der Musik		
Eigentümlichkeit und treibende Gegensätze ihrer Entwicklung	822	420—424
Die Musik des Altertums	823	424—428
Die Musik des Mittelalters	824	428—434
Die moderne Musik		
Die italienische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts	825	434—436
Die kirchliche und weltliche Musik in Italien seit dem 17. Jahrhundert	826	436—441
Die deutsche Musik bis Bach und Händel	827	441—444
Die französische Musik; Gluck	828	441—146
Die Musik seit Haydn und Mozart	829—831	446—452
Die neuesten Richtungen	832	453—456
Anhang: Die Tanzkunst	833	456—463

Sechster Band

Dritte Gattung

Die subjektiv-objektive Kunstform oder die Dichtkunst

A. Das Wesen der Dichtkunst		
a) Überhaupt	834—845	1—45
b) Die einzelnen Momente		
Das Stilgesetz		
Verhältnis zu der Musik	846	45—50
Verhältnis zu der bildenden Kunst	847	50—56
Verhältnis zu der Prosa	848	56—64
Die zwei Stilprinzipien: direkter und indirekter Idealismus	849	64—69
Der sprachliche Ausdruck	850—854	69—97
Die Mittel der Veranschaulichung (Tropen)	851—852	74—89
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	89—92
Gegensatz der Stile	854	92—97
Die Rhythmik		
Grundbestimmungen	855—858	97—106

Digitized by Google

	§§	Seite
Die Rhythmik des direkt idealen, klassischen Stils	859	106—111
Die Rhythmik des indirekt idealen, charakteristischen Stils	860	111—120
Die Komposition	861	120—121
B. Die Zweige der Dichtkunst		
Einteilungsgründe	862—864	121—128
a) Die epische Dichtung		
α. Ihr Wesen		
Grundbestimmung	865	128—130
Die epische Weltauffassung	866—868	130—140
Der epische Dichter. Das Stilgesetz	869	141—144
Die Komposition	870	144—151
Wert und logische Stellung	871	151—153
β. Die Arten der epischen Poesie		
Die zwei Hauptformen	872	153
Das Epos des idealen Stils oder das (orientalische und) griechische	873	153—158
Stilunterschied innerhalb desselben. Idyll	874	158—161
Das römische Kunstepos	875	161—162
Das persische und das deutsche Heldengedicht des Mittelalters	876	162—166
Das romantische Epos. Legende. Märchen	877	166—170
Das religiöse und weltliche Epos der Italiener	878	171—174
Die epische Dichtung des modernen, charakteristischen Stils oder der Roman	879—880	174—184
Einteilung nach Stoffgebieten: der aristokratische, der Volksroman, der bürgerliche, historische, soziale	881	184—189
Einteilung nach Stimmungsunterschieden: der ernste und komische, der sentimentale Roman	882	189—192
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	192—197
b) Die lyrische Dichtung		
1. Ihr Wesen		
Grundcharakter	884—886	197—211
Stil, Komposition	887	211—217
Rhythmische Form	888	217—221

Digitized by Google

	§§	Seite
2. Die Arten der lyrischen Dichtung		
Einteilungsgrund	889	221—225
Die Lyrik des Aufschwungs: das Hymnische, Dithyrambe, Ode	890	225—232
Die reine lyrische Mitte: das Liederartige	891	232—235
Stilunterschied. Volkspoesie und Kunstpoesie	892	236—241
Objektive Formen. — Ballade und Romanze	893	241—251
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientalische Lyrik, romanische Formen (Sonett) Epigramm usw.	894	252—260
c) Die dramatische Dichtung		
1. Das Wesen derselben		
Grundbestimmung	895—896	261—268
Die dramatische Weltauffassung	897—900	268—278
Der dramatische Stil	901	278—284
Die dramatische Komposition	902	284—295
Wert des Dramas im Verhältnis zum Epos	903	295—298
2. Die Arten der dramatischen Poesie		
Der Stilgegensatz	904	298—301
Die klassische Tragödie und Komödie	905—906	301—307
Das moderne Drama	907	307—311
Wechselwirkung und bleibender Unterschied der Stile	908	311—314
Haupteinteilung: tragisch und komisch	909	314—316
Tragödie. Einteilung derselben nach dem Stoff: sagenhaft heroisch, bürgerlich, privat	910	316—318
Nach der Seite der Auffassung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	319—323
Verhältnis dieser Unterschiede zueinander	912	323—325
Verhältnis derselben zum Stilgegensatze	913	325—326
Unterschied des negativ und positiv Tragischen	914	326—328
Komödie. Einteilung derselben nach dem Stoffe: politisch, bürgerlich, privat. Die mythische Form	915	328—331
Nach der Seite der Auffassung: Charakter- und Intrigen-Lustspiel	916	331—335
Verhältnis zum Stilgegensatze	917	335—338

Digitized by Google

	§§	Seite
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang . . .	918	338—341
Verhältnis zu den Hauptformen des Komischen Volkslustspiel und Lustspiel der Kunstpoesie; Posse	919	341—344
Wert der Komödie im Verhältnis zur Tragödie	920	344—347
Anhang zu der Lehre von der dramatischen Dichtkunst: die Schauspielkunst		
Die Mimik	921	348—355
Die Bühne	922	355—357
Anhang zu der Lehre von der Dichtkunst überhaupt. Satirische, didaktische Poesie, Rhetorik		
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen	923	358—360
Die Satire; negative, indirekte und positive, direkte Form	924	360—365
Die didaktische Poesie. Epische Formen: Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht. Tierepos. Lyrische und dem Dramatischen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht	925	365—377
Die Tendenzpoesie und Rhetorik . .	926	377—379
Verzeichnis der nach einem Handexemplar Fr. Th. Vischers veränderten Stellen . . .		385—387
Berichtigungen . . .		387—389
Gesamtinhaltsverzeichnis . .		391—412
Namenregister . . .		415—426
Sachregister		427—442

Digitized by Google

Register

Digitized by Google

Digitized by Google

Verzeichnis
der Schriftsteller, Künstler und ihrer Werke

Abraham a Sancta Klara I 461, 465.
Achenbach IV 368.
Addison I 522.
Aeschylus I 175, 198; III 161; IV 50; Eumeniden II 536; VI 283; Oreſtie I 325, 336; II 210; VI 292.
Agathon I 326.
Agorakritos IV 163.
Alberti III 380.
Alkamenes IV 163.
Alkäus VI 236.
Alkibiades II 288.
Allegri V 436 f.
Amadis VI 184.
Ambrogio Lorenzetti IV 429.
Anakreon II 149; VI 230, 236.
Angelo, M. I 167; II 442, 463, 465, 470/71, 474, 478, 622; III 70, 122, 140, 143, 145, 148, 150, 152 f., 165, 382 f.; IV 78, 179, 246, 294, 326, 389, 410; IV 435 f., 438—441, 443, 448, 470, 472.
Apelles IV 418.
Apollodorus IV 418.
Archilochus VI 253.
Arioſt II 458, 595; III 90; VI 67, 173 f.
Ariſtonidas IV 112.
Ariſtophanes I 400, 403, 407, 439, 446, 465, 469, 483, 497, 506, 510, 512, 514; II 407, 449, 552 f.; III 161, 197; IV 490; VI 80, 306, 329, 332, 337, 343, 361, 364.
Ariſtoteles I 39 ff., 122, 138, 150, 271, 293, 310; II 88 f., 251, 396, 417, 426 f., 433 f.; III 56; IV 315; V 61; Sein Begriff des Schönen I 99 f., 102 ff.; Begriff der Nachahmung III 99; über das Tragiſche I 320, 325, 327, 335, 353 ff.; über das Komiſche I 369, 395; über die Poeſie VI 59; über das Epos VI 131, 135, 150; über das Drama V 61; VI 269, 271, 275, 279, 285, 291, 296, 307, 328 f.
Ariſtoxenes V 57.
Aſt I 2, 436 f.; III 172, 175, 199.
Aſtorga V 440.
Audran I 112.
Auerbach VI 196.

Babrio VI 369.
Bach, E. V 448.
Bach, Seb. V 295, 399, 401, 423, 441 ff.
Backhuyſen IV 368.
Bartolomeo, Fra IV 297 f., 440.
Baſſano II 595; III 19, 35, 448.
Batrachomyomachie VI 190.
Batteux III 99.
Baumgarten, Über den Begriff der Äſthetik I 1 ff., 6, 15, 40; über das Schöne I 125 ff., 155.
Baur II 499 ff., 533.
Beattie I 410, 412.
Bechſtein II 166.
Beer II 465.

Digitized by Google

Beethoven II 623; V 351 f., 366 368, 370, 376, 448—450; Fidelio V 117, 203, 210, 235, 238, 410, 417; Septett V 114; Prometheusouvertüre V 138; Symphonien: C-Moll V 91, 238, 384, 386 f., 390; D-Moll V 384; A-Dur V 21, 238, 373, 383, 449; Eroica V 419, 449; Paſtorale V 449.
Bellini, G. III 153; IV 446.
Bendemann IV 405.
Benevoli V 438, 443.
Béranger VI 238.
Berlioz V 352.
Bernini III 154, 156, 164, 382; IV 179, 182.
Bettina von Arnim IV 70.
Biéfve II 327, 623.
Bilderdyk VI 377.
Bles, Herry de IV 467.
Bocaccio I 87, 446; VI 193.
Böckh I 344.
Börne I 460, 463, 509.
Böttticher III 219 ff., 230, 243, 278 f., 282, 286, 291, 332, 334 f., 366, 273, 385, 391.
Bohtz I 294, 355, 357, 460.
Boieldieu V 446.
Boileau VI 190.
Borromini III 382.
Bramante III 380.
Brockes II 107; VI 51, 373.
Brun Le IV 479.
Brunelleschi III 380.
Bürger II 467; VI 209, 241.
Bulwer II 348; VI 63.
Burke I 107 ff., 110, 111, 227, 236, 239, 240, 243, 249, 260, 264.
Burkhardt IV 168, 179.
Burns VI 238.
Byron I 506; II 619; VI 238.

Caglioſtro II 337.
Calame IV 367.
Caldara V 440.
Calprenede VI 184.
Camoëns II 595.
Campbell VI 238.
Canova IV 182.
Caracci IV 364, 468 f.
Caravaggio IV 469.
Cariſſimi V 439.
Carus II 250, 254; V 12.
Caſanova II 337.
del Caſtagno, A IV 431.
Cellini, Benv. I 143.
Cervantes II 595; VI 176; Don Quixote I 406; VI 186, 190, 362.
Cherubini V 303, 417, 451.
Chevreuil II 54, 60; IV. 264.
Cicero II 428.
Cid II 310, 591; VI 165.
Cimabue III 118, 153; IV 427 f.
Cimaroſa V 450.
Claude Lorrain III 144; IV 318, 335, 364 f., 368, 470.
Clementiniſche Homilien I 47.
Cornelius II 622; III 146, 148; IV 346, 400, 481, 483.
Correggio I 352; III 140, 150; IV 271, 291, 301, 389, 442—445.
Coxcie IV 467.
Cuvier I 67 f.; II 142, 144, 172, 212.

Dannecker IV 182.
Dante I 168; II 314, 492, 585, 592; IV 248, 410; IV 428, 461; VI 171—173, 174, 367.
Danzel I 7, 31, 57 ff., 61 ff., 71, 73, 123.
David, F. V 408.
David, J. L. IV 398, 478 f.
Delaroche II 329, 623; III 129; IV 308, 333, 405, 407, 484.
Demetrius IV 88.
Denner, Ign. IV 289.
Deutinger II 36; III 187 f., 218.
Devrient, Ed. III 11, 75; VI 355.
Diderot I 148, 152; II 194, 417; III 99; VI 314.

Digitized by Google

Dittersdorf V 448.
Dominichino IV 469.
Donatello IV 179, 431.
Dſchel Alledin Rumi VI 257.
Duccio von Siena III 65, IV 427 ff.
Dürer I 106, 112; II 474; IV 346, 446, 461 f., 464—465, 499.
Dufay V 435.
Dupuis III 128.
Durante V 440.
Durſch I, 89.
Dyk van IV 267, 294, 394, 473.

Eberhard I 5, 127.
Echtermeyer VI 250.
Eckhof III 127; VI 355.
Edda VI 367.
Elben, O. V 292.
Empedokles I 76, 271; VI 377.
Engel II 258.
Erasmus VI 364.
Erdmann I 6, 129.
Eulenſpiegel I 442; II 506.
Eupompos IV 418.
Euripides I 320; II 581; III 161; VI 80, 307.
Everdingen III 145; IV 336, 367.
Eyck, H. u. J. van IV 345, 457—459.

Fernow I 115.
Feuerbach, L. I 123.
Feuerbach, A. III 8, 51; IV 21, 45, 50, 53, 74, 104, 109, 112.
Fichte I 39, 41, 131 ff., 205, 512.
Fielding VI 191.
Fieſole, Fra Giovanni da III 119, 141, 153; IV 431 f.
Firduſſi VI 163.
Fiſchart I 407, 446, 461, 465, 467, 514; II 595, 604; IV 461; VI 190, 362.
Flögel I 417.
Floris, Franz IV 471.
Förſter IV 174.
Fra Filippo Lippi III 154; IV 432.
Francia, Fr. III 141, 153; IV 446.
Frauenſtädt VI 37.
Freiligrath II 188; VI 243.

Gabrieli V 440.
Gaddi, Tadd. IV 430.
Gallait II 623; IV 407, 484.
Geibel VI 260.
Gellert VI 194.
Genelli III 22, 148; IV 346.
George II 504 f.
Gervinus II 578; VI 48, 65, 132, 140, 168, 209, 268, 312, 318, 320.
Geßner VI 195.
Ghiberti IV 178, 431.
Ghirlandajo IV 153, 431.
Giorgione IV 265, 446—448.
Giotto III 119, 121, 141, 153; IV 428, 436.
Gluck V 117, 196, 282, 365, 416, 419, 445 f.
Goethe als Schriftſteller I 74, 78, 115, 143, 148, 155, 189, 206, 210, 307, 354; II 176, 194, 239, 244, 360, 372, 405, 418, 426, 429, 431, 434, 464, 470, 581, 615 f., 625; III 51, 99, 118; IV 72, 372; VI 43 f., 91, 170, 209, 245, 266, 289; über die Farbenlehre II 43 f., 49, 157, 171; über Malerei und Poeſie IV 130; über Poeſie VI 23 f., 32, 44; über das Epos VI 130 ff., 146; über das Drama VI 309, 311, 328.
Goethe als Dichter I 152, 155, 163, 166, 179, 184, 447 f., 526; II 74, 230, 326, 347, 380, 388, 391, 397, 405, 408 ff., 425, 436 f., 442, 445 ff., 468, 471 f., 478, 485, 614 f.; III 41, 64, 71, 76, 80, 91, 107, 115, 118, 143, 148, 152 f., 224; IV 70, 78, 141, 305 f., 310; V 269; VI 34 f., 48, 66 f., 71, 87, 96, 106, 193, 269, 355; Goethes Jugendpoeſie VI 96 f.; Goethe als Epiker VI 142, 152, 157.; Goethes Lyrik VI 202 ff., 205, 210, 213—216, 237, 242 f., 255, 260, 363; Goethes Balladen VI 247, 250; Goethe als Dramatiker VI 248,

Digitized by Google

280, 287, 296 ff., 312, 318, 325, 355; Goethes Lustspiele II 447. Goethe als Spruchdichter VI 347.
Bürgergeneral I 392; Clavigo I 337; Egmont I 297, 327, 333; II 218, 233, 437, 448; V 407; VI 65, 214, 278, 280, 282, 311/12, 318; Faust I 76, 271, 297, 337, 342, 347, 395, 406 432, 450; II 413, 439, 559, 597; III 26, 28 f., 41, 45, 49, 132, 149, 237; IV 216, 248, 410; V 264; VI 39, 77, 92, 202 ff., 212, 215 f., 243, 278, 282, 284, 375; Götz I 276, 337 f., 342; II 209, 437, 447, 449; III 73; VI 902. Hermann und Dorothea II 99, 231, 447; III 164; VI 76 ff., 135, 138, 148 f., 190, 318; Iphigenie I 195, 293; III 113; VI 26, 77, 87 f., 232, 286, 308, 321, 327 f. Natürliche Tochter III 149. Tasso I 337 ff., 345; II 230; VI 280, 321, 324 f. Wahlverwandtschaften I 163, 276, 337; II 207; VI 193; Werther I 276; II 612; III 59, 154; VI 34, 157, 191, 203; Wilhelm Meister I 168; II 221, 240, 337; III 29, 147; IV 305; VI 63, 77, 133, 147, 177, 181, 183, 185 f., 203, 234, 242.
Goldoni VI 337.
Goldsmith I 509; VI 192.
Gottfried v. Straßburg II 591; VI 168, 231.
Gottsched III 127, 147 f.; VI 48, 65, 70.
Gozzi VI 338.
Gozzoli, B. IV 431.
Grabbe I 506.
Grandville IV 493.
Green VI 34.
Gretry V 117.
Grien, Hans Baldung IV 466.
Grillparzer VI 313.
Grimm, J. II 227, 242; VI 372.
Grimm, W. III 115.
Gros IV 292.
Gruppe I 340, 343.
Gudin IV 368.
Gudrun II 584; VI 22, 146, 164.
Günther II 467.
Guhl IV 348, 376, 399.

Händel V 369, 399 ff., 405, 441, 444; Messias 399.
Hafis VI 257.
Hagedorn III 152; IV 267, 375 f.
Haller I 252; VI 51, 226, 373.
Hallmann II 419; III 78, 313.
Hamann I 509.
Hand, F. V 72.
Handl V 442.
Hanslick V 19, 52, 66.
Hartung II 427.
Haug I 381.
Haydn III 192; V 339, 351, 376, 382, 446, 448; Schöpfung 233, 402 f.; Worte am Kreuz 398.
Hebel VI 78, 195.
Heem, D. de IV 375.
Hegel I 2, 6 f., 26 f., 31 ff., 38, 65, 68 f., 71, 74, 36 ff., 161, 169 ff., 182, 186, 192, 227, 282, 284, 299, 304, 315, 317, 334, 528; II 6, 10, 131, 194, 220, 274 ff., 309, 378, 387, 390, 412, 419, 429, 438, 462, 479, 499, 501, 510 f., 515, 522, 525, 532, 545 f., 564, 574, 587, 619; III 62, 85, 183 f., 188, 209, 313, 331, 378; IV 6, 21, 28, 73, 114, 200, 202, 209, 214 f., 230, 265 296, 308; V 1, 17, 45; VI 71, 83, 93, 140, 152, 157, 259; Hegels Ästhetik I 41, 48; Begriff des Schönen I 57—64, 65, 71, 136, 138 f.; Stellung der Kunst im Hegelschen System I 12, 19—23; Begriff des Ideals I 155, 157; Stellung der Hegelschen Philosophie zur Individualität I 120 ff.; Hegel über das Naturschöne II 23; über Malerei IV 323; über Murillo IV 474; über Gartenkunst IV 507; über das Gefühl V 17; über das Wesen der Musik V 45, 61; über

Digitized by Google

den Takt V 36; über Poeſie VI 60; über das Tragiſche I 307, 322, 336; über das Komiſche I 394, 430, 439 f.; über das Epos VI 130, 133; über Dante VI 172; über den Roman VI 177; über die Lyrik VI 225, 231.
Hegelſche Schule I 33.
Heine I 506; II 466, 620; III 154; IV 485; VI 243, 247.
Heinſe II 458.
Heliand VI 169, 367.
Hemskerk IV 467.
Hemſterhuys VI 14.
Henſe VI 80.
Herbart II 377.
Herder II 96, 121, 134, 139, 187, 195, 377, 459; III 115, 237; VI 48, 211, 241.
Hermann, C. F. III 91, 95, 103, 122.
Herodot I 323; II 275, 541; IV 318, 323, VI 135, 317.
Hertzberg VI 369, 371.
Heſiod II 534, 541; VI 367, 376.
Hetſch IV 302, 399.
Hettner I 37, 123; II 20, 404; III 341; VI 319, 324, 330, 338.
Hildebrand IV 308.
Hildebrandslied VI 165.
Hippel I 507; II 140.
Hirt I 115.
Hittorf III 289; IV 149.
Hobbes I 522.
Hölderlin II 66, 459, 467; VI 226, 231 f.
Hoffmann, Th. I 496, 506.
Hoffſtadt III 227, 275, 374.
Hogarth I 106 ff., 152, 392; IV 14, 489.
Holbein, H., der Vater IV 460.
Holbein, H., der Jüngere IV 346, 394, 461, 464—466, 499.
Home I 108.
Homer I 210, 326, 385; II 177, 200 ff., 285 f., 380, 488, 505 f., 541; III 91; IV 248; VI 14, 17, 22, 40 f., 54, 76, 81, 92, 94, 133 f., 139 f., 144, 147 bis 150 153, 155 f., 159 f., 248; Hymnen VI 227 f.; Bilderſprache VI 94.
Hondekoeter IV 373.
Horaz II 223, 558, 581; VI 80, 230, 293; Satiren VI 362; ars poetica VI 377.
Hotho IV 376, 386, 397, 455.
Hucbald V 431.
Hübner II 624; IV 489.
Hübſch III 278, 346, 377, 385.
Humboldt, W. v. II 203 ff.; VI 13 f., 57 ff., 67, 76, 138, 144, 148, 152, 197.
Humboldt, Alex. II 15, 107.
Hutcheſon I 106.
Hutten, U. v. VI 363.
Huyſum IV 375.

Jäger, O. H. IV 189 f.
Jakobi I 27.
Jean Paul als Schriftſteller I 41, 257, 260, 293, 406, 422, 427, 432, 454 ff., 460, 472, 482, 487, 489, 492 ff., 495 ff., 500 ff., 506 f., 521; II 393, 400, 423, 459, 465, 573; VI 54, 62, 87, 132, 139, 159; ſeine Äſthetik I 41; J. P. über das Erhabene I 249 f.; über das Komiſche I 373 f., 381, 390, 403 f., 414; Jean Paul als Dichter I 406, 408 f., 442 f., 448, 455, 457, 465 f., 509, 511; II 209, 230, 337, 377, 442 f., 614; III 141, 154; IV 70, 453; VI 191, 361, 363; Jean Pauls Stil VI 73.
Iffland VI 321.
Immermann VI 189, 195, 302.
Joel II 149.
Joniſche Malerſchule IV 418.
Jorio, A. de II 257.
Josquin des Prés V 433, 435.
Juvenal VI 365.

Kalidaſa VI 256.
Kallenbach III 249.
Kallinos VI 252.
Kant I 31, 39 f., 42, 57, 80, 89, 104, 107 f., 130 ff., 151, 161, 207, 235 f.,

Digitized by Google

240, 245, 248, 258, 266, 268, 275, 283 f., 288, 348 f., 389; II 232 f., 244, 420, 547; III 85, 104, 108, 131; IV 83; VI 86; Kants Kritik der Urteilskraft I 12—18; ſein Begriff des Äſthetiſchen I 4 f., 183 f.; über das Wohlgefallen am Schönen I 204 ff., 214—217; ſein Begriff von Kunſt III 101; ſeine Einteilung der Kunſt III 174; Kant über die Normalgeſtalt I 114 f.; II 414; über das Genie II 469 f.; über das Erhabene I 227 f., 233 f., 346 f.; über das Naive I 387; über das Lachen I 507 ff.; über die Muſik V 65 f.
Karſtens I 65; II 622; III 22, 124, 165; IV 398, 480, 488.
Kaulbach II 449, 623; III 20; IV 304, 326, 374, 485.
de Kayſer II 623.
Kiß IV 138.
Kleiſt, E. VI 51, 373.
Kleiſt, H. I 344; II 407, 504; VI 194, 327; Zerbrochener Krug I 399.
Klopſtock I 181; II 443; III 152, 154; IV 306; VI 48, 70, 143, 175 f., 227, 232, 363, 367.
Koch III 124; IV 364, 480.
Köhler V 49.
Kotzebue III 142; VI 334.
Kraft, Adam III 389; IV 175.
Kranach IV 461, 464.
Krauſe IV 191; V 45, 155.
Krug I 5 f.; III 175, 199.
Krüger VI 118.
Kugler III 78, 126, 129, 314; IV 474.

Labenwolf IV 178.
Landſeer IV 372.
Lanzi III 157.
Laſſus, Orl. V 434 f.
Lavater II 150, 176, 248.
Leibniz, G. W. I 39; V 57.
Leibnitz, H. III 128, 344.
Lenau VI 85 ff., 243.
Lenz II 467.
Leo V 440.
Leochares IV 44.
Leonardo da Vinci II 471, 473, 474, 478; III 70, 91, 122, 150; IV 731 f., 418, 436, 437 f., 442. Abendmahl III 37; IV 253, 297, 314, 335, 337, 406, 438 f.; VI 148.
Leſage VI 191.
Leſſing als Schriftſteller I 151, 195, 261, 263, 265, 266, 293, 351, 354, 362, 369, 412; II 416 f.; III 59; VI 371. Laokoon IV 43 f.; VI 11, 18, 36 ff., 51, 53 ff.; als Dichter I 472; II 396, 422, 436, 613, 623; V 91, 321; Emilia Galotti II 460; III 13; Nathan I 478; VI 26, 327, 369.
Leſſing (Maler) II 316; III 190; IV 305, 360, 390, 484.
Leſueur IV 479.
Leutze IV 399, 407, 484.
Lichtenberg I 461, 468; II 213, 247, 249.
Lichtwer VI 194.
Linné II 16.
Liskow I 454, 459, 463; VI 364.
Lochner, ſ. Stephan.
Lohenſtein III 147.
Lomazzo I 107, 112.
Longin I 237, 346; II 427.
Lotti V 440, 443.
Lotze III 56; V 26.
Lucas von Leyden IV 467.
Lucian I 399; II 597; IV 52, 88; VI 363.
Lucretius VI 377.
Ludius IV 419.
Luini, Bern. IV 439.
Lulli, V 446.
Luther I 284, 446, 467, 493; II 259, 325, 327, 493; V 435.
Lyſippus III 8, 160; IV 44, 90, 93, 133, 164, 171, 183, 418.

Maaß V 37.
Mabuſe IV 467.

Digitized by Google

Maes III 35.
Mahabharata VI 154.
Mantegna III 153; IV 445.
Manuel II 604; IV 492.
Marcello V 440.
Marchetto v. Padua V 432.
Marlowe II 442, 467; VI 34.
Marſchner V 452.
Marx V 166, 215, 329.
Maſaccio II 471; III 30, 119, 121, 153; IV 431, 458.
Maſſys, Qu. IV 467.
Mayer, E. VI 244.
Meier, E. II 515, 519.
Memling, Hans IV 307, 458f.
Mendelsſohn, M. I 126 ff.
Mendelsſohn-Bartholdy V 117, 275, 367, 401, 453 f.
Mengs III 165; IV 480.
Menzel I 155, 157.
Menzel, Adolf IV 401.
Metzger III 371, 373.
Meurs, Jean de V 432.
Meyerbeer V 453 f.
Michelangelo ſ. Angelo, M.
Milton VI 175, 367.
Mörike VI 15, 205.
Molière VI 314, 334, 343.
Moore VI 238.
Moritz V 283.
Mozart IV 78; V 241, 281, 367, 369, 376, 423, 446—448, 449; Don Juan V 105, 114, 116, 122, 145, 160, 174, 201, 218, 289; V 365, 410 f., 414 ff., 417, 419; Figaro V 117, 365, 410, 447; Zauberflöte V 117, 184 f., 240, 279, 361, 417, 448; Entführung V 177, 417; Cosi fan tutte V 122, 447; Titus V 122, 366; Idomeneo V 215, 361, 365; Symphonien: C-Dur V 166, 216, 384, 386 f.; kleine C-Dur V 308, 387; G-Moll V 117, 167, 216, 383.
Müller, Carl IV 239.
Müller, Ed. I 101 ff., 354 f.; II 396, 411.
Müller, Fr. VI 195.
Müller, Otfr. II 501, 505, 556; III 388; IV 51, 68, 95; VI 213.
Müllner VI 313.
Mundt I 187.
Murner VI 190, 365.
Muſäus I 509.
Myron III 153; IV 44, 107, 138, 163.

Nägeli V 452.
Nal und Damajanti II 510; VI 154.
Nanini V 437.
Napoleon II 259, 345, 477 f.
Neer van der IV 369.
Neſtroy VI 342.
Neubeck VI 376.
Neukomm V 295.
Neuplatoniker I 40, 93.
Nibelungenlied I 267, 285, 297, 310, 326, 329, 331, 336; III 26, 29, 47; IV 134, 151, 164 f., 246.
Nicolaus v. Piſa IV 427.
Novalis I 137; II 74.

Ockenheim V 435.
Oerſted II 36, 51, 60.
Oken II 125, 139, 142, 154, 166, 173, 181, 187.
Opitz VI 377.
Orcagna IV 292, 326, 428.
Orley, Bernh. van IV 467.
Orphiſche Poeſie VI 368.
Oſten III 78, 83.
Otfried VI 169, 367.
Overbeck IV 481.
Ovid VI 376.

Paleſtrina II 606; V 434—436, 438.
Parmenides VI 377.
Parrhaſius III 95; IV 418.
Patenier IV 467.
Pauſanias I 175.
Percy VI 241.
Pergoleſe V 440.
Perikles II 286; III 83; IV 42.

Digitized by Google

Perugino, P. II 569; III 141, 150, 153, 298, 434, 441, 459.
Petion I 419.
Pfeffel VI 194.
Pfitzer, G. VI 260.
Phidias I 530; II 428; III 9, 153, 157, 190; IV 42, 49, 58, 78, 162 f., 240, 294.
Pindar VI 80, 213, 228, 230.
Piſano, Nicola IV 173.
Planck, K. IV 323, V 15, 27.
Platen VI 50, 232.
Plato I 40, 99 ff., 135, 138, 164, 201, 525; II 371, 396, 411, 427, 477; über den Begriff des Schönen I 92 f., 100 ff.; Hippias I 92 f.; Phädrus I 92 f.; Philebus I 92, 104, 110; II 71, 426; III 200.
Plinius IV 51, 106.
Plotin I 93, 105.
Poggel VI 120.
Pollajuolo, Ant. del IV 431, 445.
Polygnot IV 315, 418.
Polyklet III 153; IV 42, 49, 58, 90, 106, 163.
Pope VI 190.
Potter IV 372.
Pouſſin I 112; IV 364, 470, 479.
Praxiteles III 159; IV 164, 185, 418.
Properz II 581.
Prutz VI 330.
Pyrker VI 176.
Pythagoras V 55 ff.

Quandt IV 70.
Quatremère de Quincy III 95.
Quinctilian II 427; IV 88.

Rabelais II 595; VI 190, 362.
Raimund VI 337, 342.
Ramayana VI 154.
Ramberg III 34.
Ranke II 379.
Raphael II 359, 428, 442, 465, 471, 474, 571, 593 f., 622; III 20, 26, 65, 70, 122, 143, 145, 148, 150, 182, 382; IV 78, 235, 291, 292, 294, 307, 314, 316, 330, 336, 343, 351 f., 389, 394, 406, 437, 440—442; VI 92, 189, 336; Sixtin. Madonna IV 297, 322, 326; Diſputa IV 325.
Rauch IV 83, 183.
Reichardt VI 452.
Reineke Fuchs VI 372.
Reinhard IV 364.
Rembrandt II 608; IV 271, 275, 294, 394, 407, 475—477; VI 92, 95, 336.
Rethel IV 485.
Reuſch III 374.
Revett III 383.
Richardſon VI 88, 191, 363.
Richter VI 123.
Riedel III 93.
Rietſchel IV 183.
Ritter II 15.
Robbia IV 177, 431.
Robert, L. II 223, 467, 623; III 164; IV 334, 337, 388, 484; VI 196.
Rötſcher I 225, 327, 335; II 232, 433 f., 439; VI 354.
Romano, G. III 182; IV 464.
Roon II 214 f.
Roos, H. IV 372.
Roſa, Salv. IV 364, 368, 469.
Roſenkranz II 258, 395; VI 372.
Roſſini V 451.
Rottmann III 83, 144, 148; IV 283, 285, 333, 360, 365, 367, 486.
Rouſſeau I 512; V 150, 278, 287; VI 187.
Rubens II 478; III 70, 148; IV 92, 295, 302, 330, 337, 365, 372, 388, 394, 470—473, 475; VI 36, 92, 95.
Rückert I 146; VI 50.
Ruge I 41, 73 f., 101, 189, 202 f., 230, 245 f., 262, 279, 362 ff., 371 ff., 382, 389, 391, 414, 434 f., 442, 450, 457, 459, 474, 476 ff., 482, 488 ff., 493 f., 497, 500, 526, 531; II 411.

Digitized by Google

Rumohr II 365 f., 404; III 90, 128, 152, 162; IV 107.
Ruysdael III 145; IV 221, 318, 335, 365 f.

Saadi VI 257.
Sakontala II 506, 510.
Sachs, H. I 442.
Sand, G. II 624; VI 189.
Sangallo III 382.
Sappho VI 236.
Sarto, A. del IV 440.
Scarlatti V 440.
Schadow, J. G. IV 87, 183.
Schadow, W. F. IV 308, 481.
Schaffner, M. IV 466.
Scheffer, Ary IV 305.
Schelling I 40 f., 52, 115, 136 f., 161, 435 f.; II 371, 384, 404, 477 f., 573; III 171; IV 24 f., 122; V 61; sein Prinzip der Einheit des Idealen und Realen I 33 f.; Begriff des Schönen I 133 f.; Stellung der Kunst I 184 f.; Schelling über das Verhältnis von Kunst und Religion I 86 f.
Schenk II 465.
Schick II 622; III 124; IV 480.
Schiller als Schriftsteller I 30, 128, 131, 155 f., 161, 164, 180, 183 ff., 192, 201 f., 205, 210, 246, 283; II 399 f., 418, 422, 425, 427, 434, 465; III 64, 105, 117, 187, 301; VI 23, 73, 152, 364 f.; Schiller über die ästhetische Erziehung III 108; über Anmut I 195; über Würde I 290 ff.; über das Erhabene I 248; über das Pathetische I 287; über das Tragische I 293 f., 307, 322 f.; über die Poesie II 399, 402, 422, 464; VI 16; über naive und sentimentale Dichtung I 384 ff.; über das Epos VI 132 f., 141, 144, 148; über das Drama VI 295 ff., 357; über Tragödie und Komödie VI 344 f.; über die Satire VI 364 f.
Schiller als Dichter I 131, 468, 526; II 142, 157, 223, 326, 380, 409 f., 442 f., 446 ff., 449, 478, 489, 614, 616; III 76, 81, 143, 149, 152 f.; IV 120 f.; VI 63, 65 ff., 73, 92 f., 139, 269, 373.
Schillers sprachlicher Ausdruck VI 93 f. Schillers Lyrik VI 233, 248 f., 254 ff., 260, 373. Schiller als Dramatiker VI 266 f., 280, 297, 312, 325, 355, 378. — Braut von Messina I 332; II 210; VI 312; Fiesko I 350; II 213; VI 318; Jungfrau von Orleans II 437; III 49; Kabale und Liebe VI 324; Don Karlos II 241, 406, 436; VI 63, 293, 318; Makbeth VI 92; Maria Stuart I 289, 331 ff.; III 43; VI 19, 290, 293, 318, 324; Räuber III 87; Tell I 210, 310; II 200, 243, 449; III 27, 30, 43; VI 272 f., 280, 287 ff., 292 f.; Wallenstein I 289, 297, 309 f., 329, 334, 338, 341 II 243. 406, 439, 449; III 30, 45, 89, 164; VI 63, 65, 77, 267, 282, 288. 290 f., 292, 294, 312, 318, 320.
Schinkel III 394.
Schirmer IV 367.
Schlegel, F. I 167, 293 f., 308, 436; II 463; III 220; V 74.
Schlegel, W. IV 425; VI 301, 305.
Schleiermacher I 169, 192, 201; II 402; III 5, 14, 21, 62, 199, 230, 272; V 23; über Lucinde I 167; Schleiermacher über das Verhältnis des Ethischen und Ästhetischen I 8 ff.; über das Komische I 391; über Malerei IV 317, 319 f.
Schlüter IV 180.
Schmidt, E. IV 90.
Schnaase I 189; III 232, 239, 275 f., 330, 349, 354, 362; IV 375, 383, 389.
Schnorr IV 400, 481.
Schongauer, Martin IV 460.
Schoreel IV 467.
Schröder III 127.
Schubart II 336; III 74.
Schubert, E. H. II 105, 134, 394.

Digitized by Google

Schubert, Fr. V 452 f.
Schumann V 452.
Schütze I 385, 391 f., 404, 412, 418, 426, 428, 430, 450; VI 333.
Schwanthaler IV 70, 183.
Scott, Walter II 466; VI 51, 53, 188, 318.
Scribe VI 329.
Scúdery, Mme. de VI 184.
Semper III 288, 326, 395.
Seneka I 285; III 95.
Shakeſpeare I 123, 256, 283, 328 f., 334, 337, 402 f., 407, 446, 465, 472, 496, 499 f., 506, 510, 525; II 200, 239, 243, 293, 315, 391, 436, 442, 450, 468, 470 f., 486, 490, 568, 581, 605, 612 f., 621; III 29, 70, 73, 76, 83, 86, 91, 113, 147, 191; IV 78, 182, 314; VI 14, 16, 65 f., 71, 83, 85, 246, 266, 280, 283, 287, 297, 302, 306, 308, 311 ff., 320 f., 325, 331; Shakeſpeares Bilderſprache VI 80 f., 92—97; hiſtoriſche Dramen VI 294, 317; Luſtſpiele VI 26, 331, 334, 337 f., 341, 347; Sonette I 510; VI 34; Antonius und Kleopatra I 341; III 32; VI 324, 347; Cäſar I 337, 341; II 243; VI 81, 274, 290, 317, 319, 347; Coriolan I 337; VI 290, 317, 324, 347; Cymbeline VI 340, 347; Ende gut, alles gut VI 340; Gezähmte Keiferin VI 287, 340; Hamlet I 271, 327, 329, 333 f., 347, 476, 486, 497, 506; II 200 f., 233, 241, 423, 427, 436 f., 439, 477; III 41; VI 18, 39, 84, 93, 272, 281 f., 290, 292, 322 f., 347; Heinrich IV. I 273, 342, 431, 433; VI 72, 84; Heinrich V. I 376; II 233; VI 86, 294, 324, 327 f.; Heinrich VI. I 281, 290; Irrungen VI 334; Kaufmann von Venedig I 76, 505; VI 93, 278, 287, 340; Lear I 280, 291, 300, 320, 330, 385, 475; II 201 f., 210, 240, 437, 447; III 32, 40 f., 52—56, 271; VI 39, 213, 272, 287, 291, 321 f., 323; Makbeth I 329, 332; II 200, 243, 245 437; III 29 ff., 32, 41, 49, 147; VI 18 f., 36, 79, 92, 94 ff., 272, 280, 282, 284, 288, 290 ff., 302, 322 f., 347; Maß für Maß VI 340, 347; Othello I 278, 307, 327, 331; II 117, 209, 213, 244, 437; III 26, 41, 48; VI 39, 83, 87, 204, 272, 276, 282, 288 ff., 318, 321 f., 347; Richard II. VI 83 f., 88, 324; Richard III. I 279, 281, 328 f., 332, 421; III 39, 41, 48 f., 190; VI 272, 282 f., 317, 320; Romeo I 307, 329, 331, 502; II 200 f., 207, 209, 439, 447; III 39, 41, 45, 404 f.; VI 43, 52, 89, 93, 95, 272, 274, 282, 288, 311, 318, 320, 328; Sommernachtstraum VI 287, 331, 338, 340; Sturm VI 340, 347; Timon VI 347; Verlorne Liebesmüh VI 340; Viel Lärm um nichts VI 340; Was ihr wollt VI 22, 340; Wie es euch gefällt I 505, 507; II 200; VI 278, 340; Wintermärchen VI 340, 347.
Shelley VI 238.
Signorelli IV 432.
Sigwart I 289.
Silanion IV 164.
Silcher V 452.
Simonides VI 16.
Simpliciſſimus II 329; VI 187.
Sittewald, Phil. v. II 329, 332, 604; VI 187.
Skopas III 159; IV 134, 164, 185, 418.
Smollet VI 191.
Snyders IV 372 f.
Sokrates I 271, 439, 476, 478.
Solger I 2, 8, 29, 40, 87 f., 115, 134 ff., 137 f., 158, 228 f., 237, 239, 290, 294, 308, 313 ff., 374 f., 517; II 540, 573, 586; III 168, 171, 188, 239; V 47, 77.
Solon VI 253.
Sophokles I 336; II 478; III 161; IV 50, 78, 314; VI 80 f., 302, 306, 319, 336; Aiax I 326, 331; Antigone I 336, 340 f., 344; II 210; VI 274, 292, 302; Elektra I 336; Ödipus I 310 f., 325, 333; VI 81, 274, 292, 302.

Digitized by Google

Spagnoletto IV 469.
Spinoza I 39, 271.
Spohr V 401, 451.
Spontini V 417, 451.
Squarcione IV 445.
Stahr I 354; II 434; III 58; VI 26.
Stephan, Meiſter IV 455.
Sterne I 498, 500, 509; II 615; VI 191.
Steuben IV 407.
Stieglitz III 329, 275.
Stoß, Veit IV 178.
Strauß I 157, 163; II 526.
Stuart III 383.
Stuhr II 439, 519.
Sue, E. II 324, 460, 465.
Sueur Le IV 479.
Súvern I 340.
Sulzer I 5, 126, 128.
Swift I 500, 506; VI 361.
Syrlin III 389; IV 176.

Tacitus II 297.
Talleyrand I 456.
Taſſo VI 173 f.
Teichlein IV 412, 477, 485.
Teniers IV 335; VI 336.
Tertullian I 47.
Theokrit II 183; VI 160, 194.
Theuerdank II 597.
Thierſch III 2, 56 f.
Thomſon VI 373.
Thorwaldſen II 408; III 183.
Thümmel I 509.
Tieck I 65, 255, 307, 377, 448, 499; II 200, 230, 330, 380, 391, 439, 598; VI 34, 49, 143, 330.
Tiedge VI 375.
Timanthes IV 418.
Timm VI 94.
Timomachus IV 109.
Tintoretto IV 448.
Titian IV 210, 267, 289, 297, 352, 355, 364, 389, 446—448.
Titurel I 199.
Tölken IV 22, 45, 64.
Töpffer II 253; IV 493.
Tyrtäos VI 252.

Uhland III 287; IV 302; VI 205, 247, 251, 255, 259.
Unger, M. IV 261, 264, 268, 273.
Unger, F. W. IV 263, 340.

Vecchio, Palma IV 447.
Veit IV 481.
Velazquez IV 474.
Velde, van de IV 363, 368.
Vernet, H. II 623; IV 402, 409, 484.
Veroneſe III 19; IV 338, 339, 446—448.
Verrocchio IV 178, 431, 445.
Virgil II 558, 581; VI 36, 171, 174. Georgika VI 376.
Viſcher, Peter III 103, 121; IV 178, 182.
Voigt II 172.
Voltaire I 517.
Voß II 325; VI 114; Luiſe VI 196.
Vouet IV 479.

Wackernagel VI 126, 147, 170, 199, 246.
Wächter, E. II 622; III 124, 165; IV 398, 405, 480.
Wagner, E. II 465.
Wagner, Rich. V 49, 284, 334, 409, 414, 419, 453—455,; VI 43, 356.
Wappers IV 484.
Walther von der Vogelweide VI 238, 374.
Watteau IV 376.
Weber V 415, 451 f.
Weigel, Rud. IV 499.
Weiße I 22, 25 ff., 28 f., 31, 41, 46, 55 f., 60 f., 89, 124, 135, 152, 186, 225, 227 f., 231, 240 ff., 246 f., 262, 316 f., 322, 362 f., 375, 459, 474, 482, 521, 526, 531; II 89; III 189.
Werff, Adr. v. d. IV 479.

Digitized by Google

Weyden, Rogier v. d. IV 458.
Wieland I 164, 167, 199, 413, 509; II 460; III 152; Oberon VI 176.
Winckelmann I 33; II 415, 550, 622; III 156, 159; IV 26, 45, 52, 67, 69, 78, 89, 94, 104, 111, 115, 122, 134, 163, 180, 182, 218, 480; Winkelmann über die Idee der Schönheit I 88; 114.
Wirth I 11 f., 24 f., 159; II 233.
Wohlgemuth, M. IV 459.
Wolff I 2; Wolffsche Schule I 6, 125, 128 f., 133, 410.
Wolfram von Eschenbach II 591; VI 168.
Wouvermann, Phil. IV 371, 390.

Zacharia VI 190.
Zamminer IV 124, 128.
Zeitblom IV 460.
Zelter V 452.
Zestermann III 347.
Zeuxis III 95; IV 418.
Ziegler VI 184.
Zschocke II 407.
Zurbaran IV 404, 474.

Digitized by Google

Sachregiſter

Zur Ergänzung benutze man das Geſamtinhaltsverzeichnis

Abſolute, Das I 81 f.
Abſtraktes
in der Kunſt I 270 f.
in der Dichtkunſt VI 34 f.
Ägypten
II 276 f.
Phantaſie II 518 ff.
Baukunſt III 326 ff.
Bildnerkunſt IV 152 ff.
Malerei IV 414 f.
Äſthetik
I 1; I 5 f.; I 12; I 19 f.; I 36 f.
Geſchichte der — I 38 ff.
als Phyſiognomik der Natur II 14 f.
und Kunſtgeſchichte I 32 ff.
und Naturwiſſenſchaft I 151 ff.; II 16 ff.; II 19; II 22.
Affekt V 24 f.; V 27 f.
Akademien III 112 ff.
Allegorie. II 556 ff.; IV 177; VI 83.
Altchriſtliche Kunſt
Baukunſt III 346 ff.
Malerei IV 422 ff.
Muſik V 429 f.
Altertum
II 265 ff.
Phantaſie II 492 ff.
Baukunſt III 311 ff.
Bildnerkunſt IV 152 ff.
Malerei IV 414 ff.
Muſik V 424 ff.
Tanzkunſt V 459 ff.
Analytiſch und ſynthetiſch I 2.
Angenehme, Das
Wohlgefallen am — I 207 f.; I 214 ff.
Angeſicht, Das
II 251 ff.
Anmut (Grazie)
I 194 ff.; I 197 ff.
Anſchaulichkeit
poetiſche VI 74 ff.
im Komiſchen I 373 f.
Anſchauung
I 50 f.; I 64; II 375 ff.; II 381 ff.; VI 15 ff.; VI 50 ff.
Anſtand I 383; I 386 f.
Arabeske III 354 f.; IV 501 ff.
Arie V 277 ff.
Ariſtokratie der Geſtalt
ſ. Geſtalt.
Aſſyrer
Phantaſie II 520.
Baukunſt III 324.
Bildnerkunſt IV 152 ff.
Auffaſſung III 138 ff.
des muſikaliſchen Kunſtwerks V 83 ff.
Ausdruck
das Schöne reiner Ausdruck der Idee I 52 f.; I 151 f.; II 383.
der Lebendigkeit (beim Tier) II 127 f.
in der Baukunſt III 234 ff.
in der Bildnerkunſt IV 107 ff.
in der Malerei IV 207 ff.; IV 295 ff.
in der Muſik V 230 ff.
Ausführung
ſ. Erfindung.

Digitized by Google

Ballade
in der Dichtkunst VI 244 ff.
in der Musik V 267 ff.
Ballet V 463.
Barocco
II 607; III 382 f.; III 384; III 394.
Basilika
s. altchristliche Baukunst.
Baukunst
III 206 ff.
Geschichte III 309 ff.
und Bildnerkunst IV 1 ff.
und Musik V 73 ff.
Baum II 107; II 110 ff.
Begeisterung II 411.
Begrenzung
Gesetz der festen — III 58 ff.
Begriff
abstrakter I 64 ff.
— und Leben I 187.
reiner I 35 f.; I 38 ff.; I 43 f.; I 52.
dialektischer II 5 f.
Beiwerk III 30 ff.
Belgier
Phantasie II 607 f.
Malerei IV 484 f.
Besonnenheit
der Phantasie II 422 ff.
Bewegung
(Prozeß) I 45; I 49 f.; I 301.
im Schönen I 194 f.
ironische — I 305; I 308 f.; I 310.
in der Natur II 90.
des menschlichen Körpers II 255 f.
in der Bildnerkunst IV 10 f.
in der Malerei IV 293 ff.
Bewußtsein V 8; VI 10 ff.; VI 31 f.
Bild (= Gebilde)
I 94; I 232 f.; I 358 f.; I 372; II 381 ff.; II 393.
inneres II 424 f.; III 6 ff.; III 24 f.
Bilden IV 1 f.
inneres III 369.
Bildende Kunst
III 172; III 200 ff.
Bildnerkunst IV 1 ff.
Bildung I 223 f.; II 354 ff.
Blattformen II 102 ff.
Blitz II 39 f.
Blumen
Ästhetik der — II 105 ff.
Böse, Das
I 276 ff.; I 278 ff.; I 364 f.
komisch I 394 f.
Byzantinische Kunst
Baukunst III 350 ff.
Bildnerkunst IV 171 f.
Malerei IV 422 ff.

Charakter
I 113; I 115 f.; I 282 f.; II 232 ff.; II 235 ff.; II 260.
Darstellung in der Bildnerkunst IV 116 ff.
— in der Malerei IV 310 ff.
— im Drama VI 270 ff.
Charakteristische, Das
I 113 ff.; I 366 f.; IV 121 ff.; IV 116 ff.; IV 311 ff.
Chor
im antiken Drama VI 301; VI 304 f.
in der Musik V 286 ff.
Choral V 265 f.; V 441 ff.
Christentum, Das
des Mittelalters II 298 ff.; II 562 ff.
und die Musik V 428 ff.
Christus
II 564 f.; II 578.
in der Bildnerkunst IV 169.

Darstellen III 11 ff.
im Gegensatz zum Handeln I 8.
Definitionen des Schönen I 1 ff.

Digitized by Google

Dekoration
in der Baukunst III 221 f.; III 277 ff.
Dekorationsmalerei IV 501 ff.
Denken
I 179 f.; I 181 f.
der Natur II 42 f.
denkender Geist komisch I 388 ff.
Deutschen, Die
deutsches Wesen II 296 ff.
Phantasie II 603 ff.; II 611 ff.
Deutschland im Mittelalter II 294 ff.
deutsche Bildnerkunst IV 171 ff.
deutsche Malerei IV 448 ff.
deutsche Musik V 441 ff.
Epos VI 162 ff.
Drama VI 279 ff.; 311 ff.
Schauspielkunst VI 355.
Metrik VI 113 ff.
Dialektik
I 2; I 19; I 20 f.
der tragischen Handlung I 339 f.; I 342 f.
Dichter, Der
VI 4 ff.; VI 15; VI 33 f.
der epische VI 141 ff.
der dramatische VI 266 f.
Dichtkunst
III 172 ff.; VI 1 ff.
Verhältnis zu anderen Künsten VI 15 ff.
Verhältnis zur Prosa VI 56 ff.
Universalität der — VI 43 ff.
und Musik VI 20 ff.; VI 100 ff.
Verirrung in die Musik VI 46 ff.
— in die Malerei VI 50 ff.
Dilettant III 116 ff.
Drama VI 261 ff.
Drollige, Das I 442 ff.
Dualismus
im Erhabenen I 318.
des Orients II 495 ff.
Dunkel
das ästhetische — des Tragischen I 240; I 242 f.; I 301 ff.
Dur und Moll
V 33.
Tonleiter V 108 ff.
Charakteristik V 115 ff.

Ehe II 208 ff.
Einbildungskraft II 381 ff.
Einheit
des Mannigfaltigen I 99 f.; I 125; I 155.
unmittelbare und vermittelte I 182.
wahre, als — der Gegensätze I 226 f.
des Erhabenen und Komischen I 527 f.
der — und Vielheit III 25.
als Kompositionsgesetz überhaupt III 24 ff.
in der Teilung III 542 ff.
in der malerischen Komposition IV 315 ff.
im Epos VI 145 ff.
im Drama VI 285 ff.
Einzelheit
I 139.
s. auch Individualität.
Ekelhafte, Das I 266.
Eklektizismus
III 95.
in der Baukunst III 384.
in der italienischen Malerei IV 468 f.
Elegie VI 252 ff.
Engländer
II 315; II 328; II 335.
Phantasie II 605 f.; II 613.
Rhythmik VI 117 f.
Roman VI 191.
Ballade VI 246 f.
Komödie VI 339 f.
Epigramm VI 258 ff.
Episode III 25 ff.
Epitheton VI 74 ff.
Epos
VI 128 ff.
religiöses VI 171 ff.
und Drama VI 151 f.; VI 295 ff.
Erde, Die II 77 ff.

Digitized by Google

Erfindung II 406 f.
und Ausführung in der Baukunst III 212 f.
— in der Bildnerkunst IV 13; IV 17.
— in der Malerei IV 196; IV 213.
— in der Musik V 73; V 76 f.
Erhabene, Das
I 162; I 227 ff.
Formlosigkeit des — I 240 f.
in der Natur I 244 ff.
das absolut — I 320.
Gegensatz zum Komischen I 433.
in der symbolischen (orientalischen) Phantasie II 508 ff.
im Judentum II 524 ff.
bei den Griechen II 549 ff.
in der römischen Phantasie II 555.
in der mittelalterlichen Phantasie II 577 ff.
in der Baukunst III 230 ff.
in der Bildnerkunst IV 146 ff.
in der Malerei IV 409 f.
in der Musik V 70 f.
in der Dichtkunst VI 35 f.
Ermüdende, Das I 253 f.
Erscheinung I 52; I 151; I 188 ff.
Ethische, Das
und der Künstler I 9 f.
und die Phantasie II 398 ff.
Eurhythmie III 276 f.

Familie II 210.
Farbe
II 43 ff.
in der Baukunst III 289 ff.
in der Bildnerkunst IV 46 ff.
in der Malerei IV 207 ff.; IV 258 ff.
in Malerei und Dichtkunst VI 41 f.
Feierliche, Das I 261; I 263.
Feste II 227 f.
Feuer II 39 f.
Form, reine I 154 f.; I 239 f.
als Verhältnis V 56.
Franzosen
II 322 f.; II 328; II 334 ff.; II 343 ff.
Phantasie II 610 f.
Malerei IV 477 ff.; IV 484 f.
Musik V 444 ff.
Rhythmik VI 116 f.
Lyrik VI 237 f.
Drama VI 313 f.
Komödie VI 329 f.
Schauspielkunst VI 355.
Freskomalerei IV 304 f.; IV 343 f.
Freundschaft II 239 ff.
Frivolität I 399 f.; I 413.
Frucht
der Pflanzen II 107 f.
Fuge V 204 ff.
Furcht
im Erhabenen I 347 ff.; I 352 ff.
Furchtbare, Das I 257.

Ganze, Das
Idealität des — I 153.
Gartenkunst
schöne IV 505 ff.
Gattung, Die
als Idee I 66 ff.
als Regel I 98.
und das Individuum I 94; I 96 f.; I 116 f.; I 139 ff.; I 144 ff.
im animalischen und im geistigen Sinn I 143.
das absolute Individuum I 146.
Gebirge II 79 ff.
Gefühl
I 50 f.; I 169 f.
der Freiheit I 520.
als Ursprung der Musik V 4 ff.
— der Dichtkunst VI 22 ff.
der Idealität V 63 f.
Substanzgefühl und Subjektgefühl V 31 f.
Gegenstand
Wert des — für die Kunst II 368 ff.; II 402 ff.; II 431 ff.

Digitized by Google

Gehalt (und Form)
I 57 ff.; I 69; I 73 f.; I 85; I 155 f.; I 163 ff.; II 464; IV 319 f.
Widerspruch derselben im Mittelalter II 294 ff.; II 576 f.; II 598.
Gehörsinn I 192 f.; II 58 ff.; V 59 f.
Geist
überhaupt I 10 f.; I 19 f.; I 129.
und Sinnlichkeit I 200 f.
absoluter I 19 ff.; I 45 f.; I 49 f.; I 63 (Verhältnis zur Zeit); I 84 f.; I 86.
subjektiver I 19; I 49.
objektiver I 19; I 49.
erkennender I 76.
handelnder I 76; I 170.
fühlender I 50 f.
Gemüt II 238 f.; V 17; VI 207 f.
Genie (Genius)
II 380; II 391; II 399 f.; II 423; II 467 ff.; II 471 ff.; V 14, V 43.
als Naturanlage I 143.
und Talent II 462 ff.
fragmentarisches II 466 f.
als formgewordene Regel II 471; III 119.
als Losungswort III 72 f.
das Genie und sein Volk III 4 f.
Genuß
ästhetischer — und Kritik I 213 f.
Germanen
s. die Deutschen.
Geruchsinn I 192.
Gesamtsubjekt (Gesamtperson) I 75; I 297.
Geschichte
als Fundgrube der Kunst II 263 f.
Physiognomik der — II 265.
und Anschauung II 378 f.
geschichtliche Stoffe II 431 ff.
— in der Bildnerkunst IV 141 ff.
— in der Malerei IV 396 ff.
— in der Dichtkunst VI 59 ff.; VI 316 ff.
geschichtliche Schönheit IV 80 ff.
Geschlechtsgegensatz, Der II 202 ff.
Geschmack, ästhetischer
I 214 f.; I 217 ff.; III 84 ff.; III 146 f.
Geschmackssinn I 192.
Gesichtsinn I 192 f.; IV 194 f.
Gesinnung II 238.
Gestalt, Die
überhaupt I 155.
im Lichte II 37.
im Unterschiede zur Farbe II 46 f.
Aristokratie der — I 172 ff.; II 541; II 574; II 576 f.; IV 220 ff.
Glaube I 83 f.; I 180.
Gotischer Stil III 364 ff.
Gottesdienst
im Orient II 273.
in Griechenland II 283.
Gräßliche, Das I 265 f.
Gregorianischer Gesang
V 430.
Griechenland
II 279 ff.
Phantasie II 529 ff.
Baukunst III 331 ff.
Bildnerkunst IV 159 ff.
Malerei IV 415 ff.
Musik V 425 ff.
Epos VI 153 ff.
Tragödie VI 301 ff.
Komödie VI 305 ff.
Größe
als Bedingung der Schönheit II 88 ff.
Groteske, Das II 550; II 552 f.
Gut, höchstes I 147; I 160.
Gute, Das
I 77.
Unterschied des Guten und des Schönen I 6; I 157 ff.; I 223.
Gymnastik IV 187 ff.

Häßliche, Das
I 261 ff.; I 275; I 278 ff.; I 360 ff.; I 364; I 368 f.; I 370 f.; II 17 ff.

Digitized by Google

Idealität des — I 367.
in der Bildnerkunst IV 22 ff.
in der Malerei IV 222 ff.
in der Dichtkunst VI 35 ff.
Haltung III 37; IV 256 ff.
Handlung
Standpunkt der — in der Dichtkunst VI 31 ff.
als Gegenstand der Dichtkunst VI 50 ff.
im Epos VI 130 ff.
im Drama VI 274 ff.
Handwerk III 100 ff.
Harmonie
der Idee mit der Wirklichkeit I 157; I 162; I 166.
freie I 200.
in der Musik V 128 ff.
Geschichte der — in der Musik V 430 ff.
Held
tragischer I 307.
im Epos VI 131 ff.
im Roman VI 179 ff.
Heldensage
deutsche II 582 ff.
Helldunkel
in der Natur II 41 ff.
in der Malerei IV 253 ff.; IV 271.
Holländer
Phantasie II 607 f.
s. auch Niederländer.
Holzschnitt IV 498 ff.
Holzschnitzerei
im Mittelalter IV 174 ff.
Humanität I 224.
Humor I 481 ff.
Hymnische, Das VI 225 ff.
Hypochondrist I 506 ff.

Ideal, Das
II 2 f.; II 24; II 358; II 424 ff.
in eigentlicher Bedeutung II 542 ff.
Formen des Ideals II 492 ff.
in der Bildnerkunst IV 32 ff.
Idealisierung
direkte IV 22 ff.; IV 76 ff.; IV 150 f.; IV 241; IV 243 f.; V 238 f.
indirekte IV 225 ff.; IV 275 ff.; V 238 f.
— in der Dichtkunst VI 39 ff.; VI 64 ff.; VI 106 ff.
Kampf der beiden Prinzipien in der Malerei IV 411 ff.
in der Musik V 142; V 148 ff.; V 164 f.; V 179; V 420 ff.
Idealismus
subjektiver I 204; I 512.
leerer II 403 f.
Idee, Die
absolute I 45; I 47 f.; I 51 f.; I 64 f.
Stufen der — I 66 ff.
als wesentlich Wille I 73.
sittliche — I 75 f.
Standpunkt der — I 132.
Erscheinung der — I 188; I 194; I 196 f.
Übermacht der — I 233; I 235.
als absolutes Subjekt I 300.
überhaupt und — des Schönen II 23 f.
bestimmte Ideen I 50; I 53 ff.; I 60 f.; I 140; I 147; I 149.
Identitätsphilosophie I 26 f.
Idyll VI 159 ff.; VI 194 ff.
Immanenz
I 46; I 125; I 432; I 437 f.
Indien
II 274.
Phantasie II 514 ff.
Baukunst III 313 f.; III 318 ff.
Bildnerkunst IV 156 ff.
Epos VI 153 ff.
Lyrik VI 255 f.
Drama VI 299 f.
Individualismus
in der Bildnerkunst IV 80 ff.; IV 86 ff.
in der Malerei IV 219 f.; IV 278 ff.
in der Musik V 68 ff.
individualisirender und naturalistischer Stil in der Dichtkunst VI 92 ff.

Digitized by Google

Individualität
I 136.
als Einheit von Sein und Nichts II 50.
Verhältnis zum Allgemeinen II 416 ff.
und Gattung I 141.
in der Natur I 142.
in der Menſchenwelt I 142 f.
in der Ethik I 161.
das menſchliche Individuum überhaupt (Naturſeite) II 231 ff.; II 234 f.
und Gefühl V 20 ff.
Bedeutung der — im Mittelalter II 571 ff.
Individuum
I 94 ff.; I 111 f.; I 116.
und Idee I 124 f.
ſ. auch Einzelheit.
Inhalt
im Unterſchied zum Stoff I 154; I 156.
Inſtinkt II 131; II 133 ff.
Inſtrumentalmuſik
V 66 f.; V 243 ff.; V 300 ff.
Inſtrumente, Die
der Muſik V 302 ff.
Intereſſe
I 203; I 206 f.
ſittliches I 208 f.
Intervall
in der Muſik V 93 ff.
Intuition II 471 f.
Ironie
I 312 ff.; I 472 ff.
der ſittlichen Weltordnung I 395.
romantiſche II 619 f.
Italien
Phantaſie II 590; II 606 ff.
im Mittelalter II 304 f.; II 323; II 588.
Baukunſt III 380 ff.
Bildnerkunſt IV 147 ff.
Malerei IV 425 ff.
Muſik V 434 ff.

Judentum
II 277 ff.
Phantaſie II 523 ff.
Muſik V 425.
Pſalmen VI 231.

Kanon
in der Muſik V 201 ff.
Kantate V 293 ff.
Karikatur
I 367 f.; IV 487 ff.
Kirche
des Mittelalters II 306 ff.; II 322 f.
Klang
II 93.
ſ. auch Ton.
Klaſſizismus
in der Bildnerkunſt IV 181 ff.
in der Malerei IV 477 ff.
Klavier V 318 ff.
Kleidung (und Tracht)
I 216; II 221 f.; II 438 f.
im Orient II 267 f.
der Griechen II 282.
in Mittelalter und Neuzeit II 302 f.; II 311 f.; II 317 ff.; II 330 ff.; II 340 ff.; II 349 ff.
Behandlung in der Bildnerkunſt IV 97 ff.
in der Malerei IV 289 f.
Komiſche, Das
I 119; I 145; I 148 f.; I 162 f.; I 227 ff.; I 358 ff.
in der Bildnerkunſt IV 146 ff.
in der Malerei IV 409 f.
in der Muſik V 70 ff.
im Epos VI 189 ff.
im Drama VI 277 f.; VI 314 ff.
Komödie VI 328 ff.
Kompoſition
III 23 f.
in der Baukunſt III 260 ff.
in der Malerei IV 315 ff.
des Epos VI 144 ff.

Digitized by Google

des lyrischen Gedichts VI 211 ff.
im Drama VI 284 ff.
Kontemplativ I 203; I 207.
Kontrapunkt V 197 ff.
Kontrast
als Bedingung des Komischen I 409 f.
subjektiver I 416.
im Kunstwerk III 36 ff.
in der Baukunst III 266 ff.; III 276 f.
in der Malerei IV 329 ff.
im Drama VI 288.
Konzeption III 18; III 20 f.
Konzert V 378 ff.
Korrektheit III 146 ff.
Kraft
das Erhabene der — I 256 ff.; I 379.
Kreuzgewölbe III 344; III 350 ff.
Krieg
II 223 f.
moderner II 349.
Kristallbildung II 85 ff.; II 90 f.
Kulturformen
ästhetisches Gesetz der — II 219; II 225.
Umgestaltung in der Phantasie II 431 ff.
Wichtigkeit im Epos VI 135 f.
— in der Malerei IV 286 ff.
orientalische II 269 f.
griechische II 282.
römische II 291.
mittelalterliche II 301 ff., 310 ff., 330 ff., 340 ff., 348 ff.
Kultus
und Schönheit I 176 ff.; II 228 f.
orientalischer II 273.
griechischer II 283.
römischer II 291.
im Mittelalter II 306 ff.
Kunst
I 1; I 6 f.; II 2; III 1 ff.
religiöse I 177.
und Religion I 22 f.; I 24 f.; I 49 f.; I 54; I 84 f.; I 86 ff.; I 168 ff.; I 211.
naive III 114 f.
Teilung der — in Künste III 161; III 165 ff.
Einheit der Künste III 167 f.; III 186 ff.
Verbindung der Künste untereinander III 179 ff.
anhängende Künste III 193 ff.
Kunstepos VI 161 f.; VI 173 f.
Kunstgeschichte I 32; I 35; I 37.
Kunstkenner III 63; III 65 f.
Kunstkritik I 225 f.; III 75; III 78 ff.
Kunstpflege III 82 ff.
Kunstwerk I 24; III 129 ff.
Kupferstich IV 495 ff.
Kuppelbau
III 252; III 343 ff.; III 350 ff.; III 355 ff.

Lachen
I 516 f.; I 520 ff.
Landschaftliche Schönheit
in der Natur II 30 f.; II 363.
im Mittelalter II 570 f.
in der Bildnerkunst IV 11 ff.
in der Malerei II 444 f.; IV 215 f.; IV 283 f.
Landschaftmalerei
IV 359 ff.
Laster I 275; I 393 f.
Laune I 499 f.
Lebensalter, Die II 200 f.
Leidenschaft
I 273 ff.; I 284.
komisch I 392 f.
Leihen
leihendes Anschauen II 31 f.; IV 360 f.; V 34, V 54.
— Hören V 34; V 54.
unbewußtes (im Komischen) I 415; I 417 ff.; I 419 ff.
Licht II 32 ff.
Liebe II 206 ff.

Digitized by Google

Lied
in der Musik V 259 ff.
in der Dichtkunst VI 232 ff.
Linearperspektive
IV 244 ff.; IV 255 ff.
Linie
überhaupt I 71 f.
Wellenlinie I 107; II 70 f.
Linien in der Natur II 72 f.; II 79 ff.; II 99 ff.
in der Baukunst III 219; III 224 ff.; III 253 ff.
in der Bildnerkunst IV 123 f.
in der Malerei IV 197; IV 244; IV 315 ff.
Logik I 65.
Lokalfarbe II 61 ff.
Luft II 66 ff.
Luftperspektive II 66 f.; IV 255 ff.
Lust
durch Unlust vermittelt I 345; I 516 ff.
volle (reine) I 357 f.
und Unlust V 24 ff.
Lyrik
VI 125 f.; VI 197 ff.
Punktualität der — VI 208.
lyrischer Stil VI 211 ff.
in der Malerei IV 358 f.; IV 369; IV 404 ff.

Männliche Schönheit II 202 ff.
Märchen, Das VI 166; VI 169 f.
Majestätische, Das I 261; I 263.
Maler, Der IV 228 f.
Malerei IV 192 ff.
Manier
III 138 ff.
am Stile III 146; III 148 ff.
Marsch
als musikalische Form V 360 ff.
Material, Das
in der Kunst III 9 ff.; III 111 ff.; III 165 ff.; III 206 ff.
in der Baukunst III 240 ff.
in der Bildnerkunst IV 37 ff.; IV 145 f.
in der Malerei IV 231 ff.
in der Musik V 44 ff.; V 79 ff.
in der Dichtkunst VI 6 ff.
Meisterschaft III 141 ff.
Melancholiker I 506 f.
Melodie
V 168 ff.
geschichtliche Entwicklung V 429 ff.
Mensch
die menschliche Schönheit II 189 ff.
Menschenrassen II 210 ff.; II 214 ff.
der — in der Bildnerkunst IV 80 ff.
als Stoff der Malerei IV 287 ff.
Metapher VI 83 ff.
Methode
der Ästhetik I 2.
Mienenspiel II 256 ff.
Mikrokosmus
I 61; I 135; I 159; II 237; II 410; III 58; VI 126; VI 137.
des lyrischen Gedichts VI 210 f.
Mimik II 255 f.; II 261.
Mißtrauen
gegen die Sinnlichkeit I 158; I 165.
Mitleid I 350 ff.; I 354 f.
Mittelalter
II 294 ff.
Phantasie II 562 ff.
Baukunst III 346 ff.
Bildnerkunst IV 167 ff.
Malerei IV 421 ff.
Musik V 428 ff.
Heldengedicht VI 162 ff.
Epos, Legende, Märchen VI 166 ff.
Mode
Entstehung der — II 317 ff.
Modellstudium III 91 ff.
Mohammedaner
Phantasie II 586 ff.
Baukunst III 350 ff.
Lyrik VI 256 f.

Digitized by Google

Moment, fruchtbarer IV 71 ff.
Monumentale, Das
in der Baukunst III 230 ff.
in der Bildnerkunst IV 27 ff.
in der Malerei IV 234.
Motette V 295 ff.
Motiv II 244 f.; III 18 ff.
Motivierung
Gesetz der — III 42 ff.
Musik
I 193 f.; V 1 ff.; V 62 ff.
Stellung der — unter den Künsten III 50 ff., 170 ff.
und Dichtkunst VI 46 ff.; VI 99 ff.
Mythus
II 498 ff.; II 501 ff.
in der Bildnerkunst IV 136 ff.
in der Malerei IV 347 ff.
in der Dichtkunst VI 308 f.; VI 316 f.
ägyptischer II 520 f.
jüdischer II 523 ff.
griechischer II 529 ff.; III 332.
römischer II 553 f., 589 f., 594 f.
christlicher II 562 ff.

Nachahmung
der Natur in der Kunst III 6 ff.; III 97 ff.; V 46 ff.
als musikalische Form V 197 ff.
Naive, Das
I 383 ff.; II 581; VI 155 ff.
naive Kunst III 114 f.
als Stoff der Bildnerkunst IV 27 ff.
Narr
I 381; I 390; VI 336 f.; VI 336 ff.
Natur
als ein System von Stufen I 68 ff.; II 165.
und Geist I 72.
Ahnung der Persönlichkeit I 77 f.
und Idee II 364 ff.
Naturgrund I 302; I 306; I 323.
unorganische II 29 ff.
Naturalismus
III 114 ff.; III 156 ff.; IV 86 ff.
in der Malerei IV 278 ff.
in der Dichtkunst VI 64 ff.
in der Musik V 68 ff.
Naturschöne, Das
I 52; I 67; II 2 ff.; II 356 ff.; II 402 ff.; 412 ff.
Auflösung des — II 358 ff.
und die Kunst III 6 ff.
und der Künstler III 87 ff.
Neue Zeit
II 320 ff.
das moderne Ideal II 595 ff.
Baukunst III 381 ff.
Bildnerkunst IV 177 ff.
Malerei IV 468 ff.
Musik V 434 ff.
Epos VI 174 ff.
Drama VI 307 ff.
Tanz V 462 f.
Niederländer
Malerei IV 457 ff., 470 ff.
Musik V 434 f.
Notwendigkeit
objektive und sittliche I 298 f.; I 301 f.; I 322.
Novelle VI 192 ff.

Ode VI 230.
Oper
V 407 ff.
italienische V 436 ff.
französische V 444 ff.
deutsche V 446 ff.
Oratorium V 397 ff.
Orchestersatz V 346 ff.
das Orchester in der Oper V 419 f.
Orgel V 323 ff.
Originalität I 122; II 469 ff.
Orient
II 266 ff.
Phantasie II 495 ff.

Digitized by Google

Ornament
in der Baukunst III 285 ff.
Ouvertüre V 362 ff.

Panantropismus I 74.
Pantheismus I 46.
Pathognomik II 259 f.
Pathos
I 282 ff.; I 284 ff.
das Pathetische in der Bildnerkunst IV 107 ff.
in der Malerei IV 311 ff.
in der Musik V 238 ff.
im Drama VI 270 ff.
Peripetie I 310.
Persien
II 275 f.
Phantasie II 517 f.
Baukunst III 323 ff.
Bildnerkunst IV 152 ff.
Epos VI 162 f.
Persönlichkeit, Die
die Idee als — I 66.
die werdende — I 72; I 77.
des Künstlers II 398 f.
die — des Künstlers und des Philosophen I 183 f.
im Ethischen und im Schönen I 201 f.
des Humors I 485 ff.; I 494 f.
als Konkretion von Widersprüchen II 233.
als Aufgabe der Kunst IV 1 ff.
Personifikation
in der Dichtkunst VI 74; VI 79 ff.
Pflanze
II 94 ff.
architektonische Verwendung von Pflanzenformen III 277 ff.
Pflicht I 160.
Phantasie
als Organ des Schönen I 56; I 59; I 131; I 134; I 151; I 231 f.; I 367 f.; II 2; II 356 ff.; II 424 ff.
Einteilung der — II 440 ff.
bildende, empfindende, dichtende II 450 ff.; VI 4 ff.; VI 121 ff.
und Religion II 479 ff.
Schuld der — III 2 ff.
innere Sinnlichkeit der — III 169 f.
des Gefühls V 42 f.
Philosophie
allgemeine Aufgabe der — II 1 f.; II 5.
und Erfahrungswissenschaft I 32 ff.
Stellung im System I 19; I 21 f.; I 25.
und Kunst I 29; I 31; I 57; I 185 ff.
der Kunstgeschichte I 36 f.
Physik
ästhetische II 2; II 12; II 14.
Physiognomik II 247 ff.
Plastik
s. Bildnerkunst.
Plastischer Stil
IV 77 ff.
in der Malerei IV 278 ff.; IV 293 ff.
in der antiken Malerei IV 414 ff.
in der italienischen Malerei IV 425 ff.
in der Musik V 238 ff.
in der Dichtkunst VI 40 f.
im Epos VI 153 ff.
in der Lyrik VI 222 ff.
Plötzliche, Das
im Erhabenen I 237 f.
im Komischen I 410 f.
Polymythie VI 135.
Polyphone (und homophone) Musik V 190 ff.
Pointe I 456 f.
Porträtmalerei IV 391 ff.
Posse
I 441 ff.
dramatische VI 341 ff.
Prächtige, Das I 261; I 263.
Proportion
Gesetz der — III 30 ff.
— in der Baukunst III 264 ff.
— in der Bildnerkunst IV 89 f.

Digitized by Google

Proſa VI 56 ff.
Pſychologie, äſthetiſche
II 2.

Radierung
IV 497 f.
Raum
I 45; I 47 f.; I 51; I 120.
Erhabenheit des Raumes I 247 ff.; I 378 f.
Realismus
im Humor I 510 f.
Rechtsleben II 227.
Reflexion
im Kunſtgenuß I 224.
Reformation II 322 ff.
Regen II 69 f.
Reim VI 118 ff.
Relief IV 62 ff.; IV 127 ff.
Religion
I 81; I 83 f.; I 168 ff.; II 480 f.
Stellung im Syſtem I 19; I 21 f.; I 25; I 28; I 30.
Naturreligion II 492 ff.
das religiöſe Bewußtſein und das Komiſche I 397 ff.
und Erfahrung I 294 f.
und Gefühl V 23 f.; V 29.
der Griechen I 173 ff.
des Chriſtentums I 173 ff.
Renaiſſance
II 333 f.; III 86; III 232; III 380 f.; IV 177 f.
Rhetorik VI 377 ff.
Rhythmus
in der Natur und menſchlichen Betätigungen V 36.
Geſetz des — III 50 ff.
— in der Baukunſt III 270 f.
— in der Malerei IV 340 f.
— in der Muſik V 152 ff.
rhythmiſche Form in der Dichtkunſt VI 24 ff.; VI 97 ff.
— in der Lyrik VI 217 ff.
Römer
II 288 ff.
Phantaſie II 553 ff.
Baukunſt III 342 ff.
Bildnerkunſt IV 165 f.
Malerei IV 419.
Epos VI 161 f.
Rokoko
II 340 f.; III 86; III 233; III 383; III 394; IV 180.
Roman VI 176 ff.
Romaniſcher Stil
III 355 ff.; IV 171 ff.
Romaniſche Völker
II 310 ff.
Phantaſie II 590 f.
Lyrik VI 237 f.; VI 258.
Drama VI 313 f.
Romantiſch II 615 ff.
romantiſche Phantaſie (des Mittelalters) II 562 ff.
romantiſche Schule II 615 ff.
romantiſches Epos VI 166.
romantiſche Muſik V 451 f.
romantiſche Oper V 415.
Romanze
in der Muſik V 269 f.
in der Dichtkunſt VI 244 ff.
Rondo V 217 ff.
Rührende, Das I 287 ff.

Sage II 503 ff.
Sarkasmus I 475.
Satire VI 360 ff.
Säule III 277 ff.; III 328; III 336 ff.; III 340 ff.
Schädelkunde II 250.
Scham
Überwindung der — (durch das Schöne) I 166 f.
Schauderhafte, Das I 253 f.
Schauſpielkunſt VI 348 ff.

Digitized by Google

Scheidung
Gesetz der — III 36 f.
in der Baukunst III 266 f.
Schein
I 51 f.; I 82 f.
erster II 373 f.
reiner I 151 f.; I 154; III 166 f.; IV 10 ff.; VI 10 ff.
der absoluten Vollendung I 159.
freier und unfreier I 178 f.; II 480 f.
ästhetischer — als freies Spiel I 180.
Schicksal
I 315 ff.
und Charakter II 245.
im Epos VI 137 ff.
im Drama VI 275 ff.; VI 308 ff.
in der antiken Tragödie VI 303 f.
Schlaf II 200.
Schnee II 69 f.
Schöne, Das
Stellung im System I 19; I 21 f.; I 31; I 46 f.; I 63.
reiner Begriff desselben I 43.
Definition I 52 f.; III 135.
als Erscheinung I 52.
als Verwirklichung der absoluten Idee I 82.
als Verewigung des Individuums I 146.
als persönlich I 72; I 200 f.
als Vorausnahme des höchsten Guts I 150.
als reines Formwesen I 154 f.
und die Gattung I 173 f.
als einzelnes I 179.
als Gegenstand I 188; I 194.
und der Zuschauer I 188 ff.
subjektiver Eindruck desselben I 191 ff.
Verhältnis zur Sinnlichkeit I 199 f.
— im klassischen Ideal II 549 ff.
— im romantischen Ideal II 577 ff.
— im modernen Ideal II 599 ff.
das einfach Schöne in der Bildhauerkunst IV 27 ff.; 146 ff.
— in der Malerei IV 223 ff.
Metaphysik des Schönen II 14.
Schöne Seele I 164.
Schöne Wissenschaften I 5.
Schöngeist I 159.
Schönheit
selbständige und anhängende I 79 ff.; I 104 f.; I 162; I 165; I 214 ff.
Schrecken
tragischer I 356 f.
Schüler (und Meister)
in der Kunst III 116 ff.
Schuld I 305 ff.; I 324 ff.; VI 303 f.
Schwere, Die
in der Baukunst III 217 ff.
in der Bildnerkunst IV 13 ff.
Sehen
ein inneres Nachzeichnen II 77.
musikalisches II 582.
messendes, tastendes, eigentliches II 450; III 175; III 209 ff.
Selbst, Das V 28.
Selbstbefreiung
im Humor I 487 f.
Selbstbewußtsein I 173; V 7 ff.
Selbstzerstörung I 281; I 330 ff.
Semiten
II 276 ff.
Phantasie II 518 ff.
Sentimentalität
humoristische I 509.
das Sentimentale II 580 ff.
moderne — II 611 f.
Sinne, Die I 191 ff.
Sinnlichkeit
im Schönen I 165 ff.
unmittelbare und reflektierte IV 211.
des Dichters VI 4 ff.
Sittenbild IV 370 ff.
Situation II 242 f.

Digitized by Google

Skizze
III 21 f.
in der Malerei IV 247 f.
Sonate V 369 ff.
Sonderling II 236.
Sonett III 258.
Spanien
II 322 f.; II 334 f.; II 338 f.
Phantasie II 608 f.
Malerei IV 473 f.
Epos VI 190 f.
Romanze VI 245 ff.
Spannung
dramatische VI 279 f.
Spiel
freies I 203 ff.; III 104 f.; III 108 f.; III 117.
Spieltrieb III 105 ff.
Sprache
V 49 f.
in der Dichtkunst VI 6 ff.; IV 69 ff.
Staat
ästhetischer Wert II 224 ff.
orientalischer II 270 f.
mittelalterlicher II 305 ff.
Stände, Die II 229 ff.
Staffage
III 34 f.; IV 361 ff.
Steindruck IV 500 f.
Stil
in der Kunst überhaupt III 141 ff.
individualisierender und naturalistischer IV 84 ff.
plastischer IV 76 ff.
Stilgesetz der Malerei IV 277 ff.
— der Musik V 230 ff.
— der Dichtkunst VI 45 ff.; VI 64 ff.
— des Epos VI 141 ff.
— der Lyrik VI 211 ff.
— des Drama VI 278 ff.
als Ausdruck des geschichtlichen Ideals III 154 ff.
germanischer — in der Poesie VI 112 ff.
Stimmung, ästhetische
I 203 ff.; II 362 ff.; II 366 ff.
beim künstlerischen Schaffen II 409 ff.
einzelne V 22 f.
Wiedergabe in der Dichtkunst VI 20 ff.; VI 100 ff.; VI 200 ff.; VI 217 ff.
Stoff
Verhältnis zur Form I 155 ff.; I 209 f.; I 317; I 321; II 10 f.
das Erhabene als — I 440.
Streichquartett V 338 f.
Studie III 96 f.
Sturm II 68 f.
Subjekt, Das
und das Schöne I 188: I 196 f.
ästhetisches I 203 ff.
das komische I 424 ff.; I 431 f.; I 433 f.
das mündige II 596.
Symbol
II 495 ff.; II 557 ff.
symbolische Kunst III 234 ff.; V 75 ff.
Symbolik
überhaupt s. Leihen
unbewußte der (Farben) II 49.
Symmetrie
I 101 ff.; I 105 f.
mathematische II 87 f.
in der Baukunst III 270 ff.
in der Bildnerkunst IV 123 ff.
in der Malerei IV 323 ff.
in der Musik V 180 ff.
Symphonie V 380 ff.

Takt
V 35 f.; V 152 ff.
Talent II 462 ff.
Tanz
als musikalische Form V 356 ff.
Tanzkunst V 456 ff.
Tastsinn I 191.
Taugenichts, humoristischer
I 501 f.

Digitized by Google

Technik
des Künstlers I 9.
der Phantasie II 462.
Verhältnis zum inneren Bilde III 11 ff.
überhaupt III 112 ff.
Temperament
II 212; II 217 f.; II 232 f.
Tendenz
in der Kunst III 193 ff.
in der Poesie I 161 f.; II 623 f.; VI 377 f.
Theater III 305.
Theismus I 46; I 149; II 6 ff.
Thema (musikalisches)
und Variation V 220 ff.
in der Symphonie V 385 ff.
Theosophie I 61.
Tier
II 120 ff.
in der Bildnerkunst IV 59 ff.
in der Malerei IV 286 f.; IV 291 f.
Tod II 202.
Ton
II 136 ff.; V 46 ff.; V 87 ff.
Tonarten V 118 ff.
Tonkunst
III 172.
s. a. Musik.
Totalität
als Unendlichkeit VI 14 f.
des Epos VI 137 f.
Tragische, Das
I 119; I 145; I 315 ff.
als allgemeine Macht I 316.
komisch I 400 f.
im Drama VI 275 ff.; VI 314 ff.
in der orientalischen Phantasie II 508 ff.
in der griechischen Phantasie II 550 f.
in der modernen Phantasie II 600 f.
Tragödie VI 316 ff.; VI 319 ff.
Transzendenz I 21; I 46 f.; I 170 f.
Traum II 392 ff.; VI 267.

Unbewußte, Das
im Subjekt I 419 f.
im dichterischen Schaffen II 422.
Unendlichkeit
im Subjekt I 270 f.; I 350.
der Freiheit I 287.
innere I 328.
Universum V 9.
Unlust
I 345 ff.; I 350; I 352; I 356 f.; I 515 f.; V 29 ff.
Unmittelbare, Das
I 49; I 51; I 61 f.; I 121; II 6; II 13; II 394.
Urbild II 370 ff.
Urschuld I 304 f.; I 323 f.
Urteil, ästhetisches I 128.
Urteilskraft I 13 ff.

Variation
V 220 ff.
Vermittlung
Gesetz der — I 19; I 48; I 50 f.; I 61 ff.; II 6.
Vers VI 101 ff.
Versöhnung
durch das Komische I 523 f.
Verstand
Rolle des — im Komischen I 422 f.
Virtuosität
III 135 ff.
Virtuosentum in der Musik V 333 ff.
Vokalmusik
V 66 f.; V 243 ff.; V 258 ff.
Volkspoesie
und Kunstpoesie III 114 ff.; VI 155 f.; VI 239 ff.; VI 341 ff.

Digitized by Google

Volkslied V 78 f.; VI 45; VI 239 ff.
Vollkommenheit I 125 f.; I 133.
Vorstellung
Entstehung der — I 169.

Wahrheit
Verhältnis zur Schönheit I 55 ff.; I 71; I 90 f.; I 181 ff.; I 212 ff.
Wahnsinn
II 245 ff.
und Humor I 497 f.
Wald II 118 ff.
Wasser II 70 ff.
Welt
natürliche und geistige I 167.
geistige (sittliche) I 75 f.
des Epos VI 130 ff.
des Drama VI 268 ff.
Widerspruch
I 145; I 226 f.; I 230.
im Komischen I 411 f.
im Selbstbewußtsein I 414.
im Weltganzen I 489; I 491.
Wille
Idealität des — I 144.
im Erhabenen I 271 f.; I 281.
komisch I 391 f.; I 395 f.
Wirklichkeit
der Idee I 21; I 35; I 43 f.; I 48; I 54 f.
Witz
I 450 f.; I 455 ff.
freier und treffender I 462 ff.
bildlicher (vergleichender) I 469 f.
Wohlgefallen, ästhetisches I 203 ff.
Wolken II 68 f.
Wortspiel I 465 f.
Würde I 289 f.

Zeichnung
IV 197 ff.; IV 240 ff.; IV 247 f.
Zeit
s. a. Raum.
Erhabenheit der Zeit I 253 ff.; I 378 f.
Bedeutung der Zeitform für die Musik V 34; V 58 ff.; V 62.
— für die Dichtkunst VI 20 f.; VI 29 f.
Zerrissenheit
moderne II 348 ff.; II 619 f.
Zierlichkeit (und Niedlichkeit)
I 197; I 199.
Zivilisation II 353; II 358.
Zote I 467.
Zufälligkeit
I 94 ff.; I 119 ff.; I 122 f.; I 136; I 138.
im Komischen I 364 ff.
in der Lyrik VI 208 f.
Zufall
I 296; I 322 f.; I 332 f.
äußerer und innerer I 401.
als Künstler II 25.
Gunst des — II 12; II 26.
störender und nichtstörender I 147 ff.; I 154 f.; II 12.
im Epos VI 138 f.
im Lustspiel VI 332 f.
Zuschauer
Verhältnis zur Kunst III 61 ff.
des bildenden Künstlers III 204.
des Malers IV 228 ff.
Zweck
sittlicher I 77.
Selbstzweck I 79; I 81 f.
Zweckmäßigkeit
äußere I 78 ff.; I 126; I 392.
innere I 128 ff.
und das Schöne I 207; I 210 f.
in der Baukunst III 209 ff.; III 214 ff.
Zynismus I 407 f.; I 446 f.

Digitized by Google